

# Annali d'Italianistica

Volume 15, 1997

Anthropology & Literature

Edited by  
Dino S. Cervigni



# AdI

## Annali d'Italianistica

The University of North Carolina at Chapel Hill

Chapel Hill, NC 27599-3170

<http://sunsite.unc.edu/annali/> e-mail: <annali@sunsite.unc.edu>

### EDITOR

Dino S. Cervigni, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

### ASSOCIATE EDITORS

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Antonio Illiano, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Edoardo A. Lèbano, *Indiana University*

Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

### ADVISORY BOARD

Andrea Battistini, *Università degli Studi di Bologna*

Ernesto G. Caserta, *Duke University*

Louise George Clubb, *University of California, Berkeley*

Domenico De Robertis, *Università degli Studi di Firenze*

Franco Fido, *Harvard University*

Cecil Grayson, *Magdalen College, Oxford*

Willi Hirdt, *Universität Bonn*

Christopher Kleinhenz, *University of Wisconsin, Madison*

Mario Marti, *Università degli Studi di Lecce*

Luigi Monga, *Vanderbilt University*

Ennio Rao, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

Aldo Scaglione, *New York University*

Paolo Valesio, *Yale University*

Aldo Vallone, *Università degli Studi di Napoli*

Rebecca West, *The University of Chicago*



## Editorial Policy

*Annali d'Italianistica* seeks to promote the study of Italian literature in its cultural context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of Italianists. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical approaches, and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time, and contributions are welcome. The journal is issued in the fall of each year. Manuscripts should be submitted with a McIntosh or IBM compatible disk and should be accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should conform to the *AdI* style sheet. For all communications concerning contributions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, NC 27599-3170, or post <annali@sunsite.unc.edu>. Provide e-mail address with all correspondence.

## Notes & Reviews


This section occasionally publishes essays and review articles on topics treated in one of the previous volumes of *Annali d'Italianistica*.

## Italian Bookshelf

*Italian Bookshelf* is edited by Dino S. Cervigni with the collaboration of Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Valeria Finucci, Francesco Guardiani, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle. The purpose of *Italian Bookshelf* is to identify, review, and bring to the attention of Italianists recent studies on Italian literature and culture. *Italian Bookshelf* will cover the entire history of Italian literature. *AdI* will review books exclusively on the basis of their scholarly worth. To this purpose, junior and senior colleagues will be invited to collaborate without any consideration to academic affiliation and with an open attitude toward critical approaches. Contributions to this section are solicited. Scholars who intend to contribute are encouraged to contact the editors or one of the section's permanent collaborators. Book reviews, to be submitted on a disk, should be sent to the Editor. For inquiries post <annali@sunsite.unc.edu>. Please provide e-mail address with all correspondence.

## Subscriptions

Rates for U.S.A. and Canada: Individuals \$18; Institutions \$29; Agencies \$27. Rates for countries outside North America: Individuals \$18; Institutions \$33; Agencies \$30. Publication and shipping date: Fall of every year. Back issues: add \$3. Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica*.



Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of North Carolina at Chapel Hill



# **Annali d'italianistica**

**Volume 15, 1997**

- 7 **Dino S. Cervigni.** *Anthropological Approaches to Italian Literature. An Introduction*
- A. Anthropology & Italian Literature:  
Bibliographical Overview & Theory**
- 11 **Olimpia Pelosi.** *Letteratura italiana e antropologia:  
percorsi bibliografici*
- 37 **Domenico Antonino Conci.** *Prove fenomenologiche  
su segni sacrali*
- 65 **Domenico Scafoglio.** *Pulcinella: per un'antropologia del comico*
- B. Middle Ages & Renaissance**
- 85 **William C. Maisch.** *Boccaccio's Teseida. The Breakdown of  
Difference and Ritual Sacrifice*
- 98 **Franco Ferrucci.** *Antropologia machiavellica*
- 109 **Cesáreo Bandera.** *Tasso and the Epic: A Girardian Reading*
- C. Ottocento & Early Novecento**
- 125 **Andrea Ciccarelli.** *Foscolo, Manzoni e il mondo a soqquadro*
- 137 **Cristina Mazzoni.** *Impressive Cravings, Impressionable Bodies:  
Pregnancy and Desire from Cesare Lombroso to Ada Negri*
- 159 **Rosamaria LaValva.** *Paradigmi sacrificali di fine Ottocento*
- 175 **Nicoletta Pireddu.** *"Il divino pregio del dono":  
Andrea Sperelli's Economy of Pleasures*
- D. Post-World War II Literature & Cinema**
- 203 **Guy P. Raffa.** *Carlo Levi's Sacred Art of Healing*
- 221 **Mark Friguglietti.** *Carlo Levi's Cristo si è fermato a Eboli.  
An Anthropological Assessment of Lucania*
- 237 **Massimo Riva e Sergio Parussa.** *L'autore come antropologo:  
Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos.*
- 267 **Gian Paolo Biasin.** *La poubelle retracée*
- 283 **Massimo Lollini.** *Antropologia ed etica della scrittura  
in Italo Calvino*
- 313 **Anna Maria Torriglia.** *The Discovery of the South  
as an Alien Place and Rossellini's Precocious Critique  
of the West in Viaggio in Italia*
- E. Epilogue**
- 323 **Ricardo J. Quinones.** *By Way of an Epilogue*

- 328 **NOTES and REVIEWS**
- 329 **Jan Kozma.** *Grow Up! Grazia Deledda's Adult-Adolescent Males of Arrested Maturation*
- 341 **Cristina Mazzoni.** *Le parole del Verbo: Twentieth-Century Italian Literature and Christianity*
- 349 **Review article**
- Tom Peterson.** (1) *The Inferno of Dante.* Trans. Robert Pinsky. (2) *The Divine Comedy. Volume I: Inferno.* Trans. Robert M. Durling. Introd. and Notes by Ronald L. Martinez and Robert M. Durling.
- 357 **ITALIAN BOOKSHELF**
- Edited by Dino S. Cervigni with the Collaboration of Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Valeria Finucci, Francesco Guardiani, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle.**

*Lo studio bolognese: campi di studio, di ricerca, di insegnamento, di divulgazione.* A cura di Leda Giannuzzi Jaworski. Clavio Ascari 357

**Marco Santoro.** *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento.* Mauda Bregoli-Russo 361.

**Armando Petrucci.** *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture.* David P. Bénéteau 363.

**Simonetta Bianchini.** *Cielo d'Alcamo e il suo contrasto. Intertestualità romanze nella scuola poetica siciliana.* Paolo Cherchi 365.

**Michelangelo Picone, ed.** *L'enciclopedismo medievale.* David Marsh 367.

**Julia Bolton Holloway.** *Twice-Told Tales. Brunetto Latino and Dante Alighieri.* Gloria Allaire 369.

**Gian Franco Frigo and Giuseppe Vellucci.** *Unità o dualità della "Commedia". Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach.* Steven Botterill 371.

**Vincent Moleta, ed.** *La Gloriosa Donna de la Mente: A Commentary on the Vita Nuova.* Christian Moevs 372.

**Leonardo Bruni.** *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum.* Ed. Stefano Ugo Baldassari. David Marsh 375.

**Trismosin, Salomon.** *Il Toson d'Oro o il Fiore dei tesori.* Ed. Anna Maria Parini. Robert C. Melzi 377.

**T. J. Cachey, Jr.** *Le Isole Fortunate: Appunti di storia letteraria italiana.* Madison U. Sowell 378.

**Victoria Kahn.** *Machiavellian Rhetoric: From the Counter-Reformation to Milton.* Salvatore Di Maria 380.

**Veronica Gambarà.** *Le rime.* Fiora A. Bassanese 382.

**Nicole Carew-Reid.** *Les Fêtes Florentines au temps de Lorenzo il Magnifico.* Kenneth R. Bartlett 383.

**Ruzante (Angelo Beolco).** *L'Anconitana. The Woman from Ancona.* Translated with an Introduction and Notes by Nancy Dersofi. Linda L. Carroll 385.

**Giuliana Picco.** *"Or s'indora ed or verdeggia". Il ritratto femminile dalla "Liberata" alla "Conquistata".* Giuseppe Strazzeri 389.



Ludovico Ariosto. *Cinque Canti / Five Canto*. Translated by Alexander Sheers and David Quint with an introduction by David Quint. Charles Ross 391. Valeria Finucci and Regina Schwartz, eds. *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature*. Eric A. Nicholson 393. Bernardo Tasso. *Rime. Volume I: I tre libri degli Amori*. A cura di Domenico Chiodo. *Volume II: Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode*. A cura di Vercingetorige Martignone. Michael Sherberg 396. Craig A. Monson. *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*. Michael Sherberg 398. Pasquale Sabbatino. *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*. Piero Garofalo 400. *Italy in the Baroque. Selected Readings*. Traduzione, introduzione e cura di Brendan Dooley. Olimpia Pelosi 402. Fonte, Moderata. *Tredici canti del Floridoro*, a cura di Valeria Finucci. Naomi Yavneh 405. Monique Courbat. *Dico e ridico e non dico niente. Il fenomeno del diario in Santa Veronica Giuliani*. Sergio Ferrarese 407. Marcel Danesi. *Vico, Metaphor, and the Origin of Language*. Massimo Lollini 409. Walter Binni. *Lezioni leopardiane*. A cura di Novella Bellucci con la collaborazione di Marco Dondero. Sergio Ferrarese 412. Giovanni Meli. *Moral Fables and Other Poems*. Trans. Gaetano Cipolla. Franco di Marco 413. 1) Vincenzo Padula. *Il mio primo amore ed altre prose*. A c. di Luigi Reina. 2) Luigi Reina. *Dalla fucina di Partenope*. Vincenzo Padula. Nicola Sole. *Ferdinando Russo*. 3) Luigi Reina. *Una vita da ex*. Olimpia Pelosi 415. David Del Principe. *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura*. Giancarlo Lombardi 417. Vittorio Roda. *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*. Sergio Ferrarese 419. Gabriele D'Annunzio. *Carteggio inedito con il figlio Veniero (1917-1937)*. Marinella Cantelmo. *Il piacere dei lettori: D'Annunzio e la comunicazione letteraria*. Cinzia Di Giulio 422. Grace Zlobnicki Kalay. *The Theme of Childhood in Elsa Morante*. Jan Kozma 425. Volponi, Paolo. *Last Act in Urbino [Il sipario ducale*. Milano: Garzanti, 1975]. Trans. Peter N. Pedroni. Gloria Lauri and Gregory L. Lucente 427. Diotima. *Oltre l'uguaglianza*. Anna Maria Torriglia 430.

#### 433 Brief Notices Edited by Anne Tordi

Copyright 1997. *Annali d'italianistica*. Anthropological Approaches to Italian Literature. Edited by Dino S. Cervigni.

AdI 1999

## New Landscapes in Contemporary Italian Cinema

AdI 1999 intends to explore the multifaceted artistic tendencies that define the Italian film of the last two decades. Beginning with Nanni Moretti's *Ecce Bombo* (1978), often viewed as a watershed in the Italian film tradition, the volume will seek to analyze the psychological, political, and cultural transformations that have faced the Italian cinema and account for its change, alleged decline, and also greatness during the last twenty years.

The proposed theme, purposely entitled "New Landscapes," puts forward as the volume's focus those spatial and temporal categories within which the Italian film industry has evolved and which affect its social, cultural, and economic structures. Thus the volume seeks to analyze the cinematic masterpieces not only by renowned *maestri* but also and especially by new authors. The volume's contributions will also cover filmic crafts (the work of costume and set designers, cinematographers, editors, and musicians) as well as television production and international distribution, ranging from the new comedy to the *Scuola di Bassano* and the Factory of Pupi Avati.

The contributors will focus on many authors: Bertolucci, Amelio, Verdone, Benigni, Troisi, Salvatores, Tornatore, Archibugi, Risi, Comencini, Tognazzi, Rubini, Pescucci, Storaro, Rambaldi, Spinotti, Ferretti, Donaggio, De Palma, Cavani, Rosi, and Fellini.

Scheduled almost to mark a centennial anniversary of filmic production, *AdI* 1999 aims at assessing contemporary Italian cinema. The volume is thus grounded on the theoretical premise that the cinema of a nation is essential for the understanding of its culture and people.

Prospective contributors are invited to contact either this volume's guest editor, Gaetana Marrone (Department of Romance Languages and Literatures, 201 East Pyne Building, Princeton University, Princeton, NJ 08544-5264; <MARRONE@PUCC.PRINCETON.EDU>) or the journal's editor (<sunsite@unc.edu/annali/>).



## Anthropological Approaches to Italian Literature: An Introduction

At the basis of *AdI* 1997 lies the documented awareness that literature and anthropology have always shared much more than common interests. Literature in fact constitutes a major cultural manifestation of the human person, the same human person that is also at the center of all anthropological investigations. Literature itself has always drawn the interest of anthropologists, who have formally recognized the study of literature (or literary anthropology) in order to tap the written records' richest sources of documentation for the synchronic and diachronic investigation of humankind's ideas and behaviors. Within this context of shared interests and interrelated approaches, the authors whose work appears in *AdI* 1997 have set out to investigate the multiple interconnections of literature and anthropology in their theoretical framework and literary manifestations and to apply warranted anthropological strategies to the interpretation of texts from all epochs of the history of the Italian literature.

As a very informative and insightful bibliographical introduction to literature's and anthropology's interconnections, **Olimpia Pelosi's** essay — "Letteratura italiana e antropologia: percorsi bibliografici" — surveys thematically the evolving relationship between Italian literary criticism and anthropological approaches, ranging from the symbolic-mythological school to the Jungian, the Marxist, and the postmodern. The next two essays are authored by two foremost Italian anthropologists and exemplify theoretical and applied investigative approaches to human behavior and humankind's written records. **Domenico Antonino Conci's** "Prove fenomenologiche su segni sacrali" takes us back to primordial times (1. *La disperazione fossile*; 2. *Disperazione fossile e storia*; 3. *Disperazione fossile e Sacro*; 4. *Fenomenologia del mito e del rito*) in order to explore the remotest origins of the sacred. Equally challenging and comprehensive, **Domenico Scafoglio** investigates humankind's fundamental and multifaceted aspects of the comic ("Pulcinella: per un'antropologia del comico"; 1. *L'archetipo e la storia*; 2. *Figura dell'identità*; 3. *L'integrazione della differenza*; 4. *La differenza irriducibile e il capro espiatorio*; 5. *Il corpo del buffone*; 6. *Il comico viene da un altrove, Il comico è trasgressivo, Il comico è un mediatore culturale*) by focusing on the Neapolitan *maschera* Pulcinella.

Next *AdI* 1997 offers a series of contributions that apply various anthropological approaches to the diachronic investigation of Italian literature. Three essays focus on medieval and Renaissance texts. In "Boccaccio's *Teseida*:

The Breakdown of Difference and Ritual Sacrifice,” **William C. Maisch**, adopting a Derridian and Girardian model, submits that “The *Teseida* shows the failure of Pre-Christian society to control the violent consequences of the destabilization of humankind’s ability to construct meaning that is brought on by nondifferentiation.” **Franco Ferrucci** outlines a “Machiavellian anthropology” through the investigation of the Florentine’s concern with the construction of an *ante litteram* Nietzschean *Übermensch*. Ferrucci describes Machiavelli’s efforts to move beyond good and evil, his attempts to reshape history through literature and language not only through anthropological metaphors focused on man (such as health and illness, youth and old age, ascending, and falling into ruin) but also through an overall anthropology of humankind grounded on some never questioned principles: humankind’s corruption, fierce yearning for success, deep dissatisfaction (“gli uomini sogliono affliggersi nel male e stuccarsi nel bene”, *Discorsi* 1:37), and propensity to envy. The last of the three essays devoted to the Middle Ages and Renaissance, **Cesáreo Bandera**’s “Tasso and the Epic: A Girardian Reading,” investigates such fundamental anthropological notions as origins of the sacred, the presence of violence amidst humankind, the victimage mechanism through which (according to Girard’s theory) humankind rids itself of its own violence, the relationships of truth, history and epic, and epic’s ultimate failure, after Tasso, to represent historical truth through its *travisamento*.

A third cluster of essays focuses on nineteenth- and early twentieth-century literature. **Andrea Ciccarelli**’s essay, “Foscolo, Manzoni e il mondo a soqquadro,” analyzes the poetics of Foscolo and Manzoni in regard to their anthropological interpretation of the world. Moving from their rejection of the eighteenth-century concept of justice as natural law, the essay argues that Foscolo’s identification of “strength” as the only law of nature drove him to depict human interaction as eternally subjected to power or deceit, therefore renouncing any hope of effective political and social changes. By contrast, Manzoni, by embracing the Catholic faith, views divine justice as the ultimate goal of human nature, thus providing his anthropological view with the belief that humans can free themselves of nature’s brutality when acting according to evangelical teachings. A reading of the interaction between anthropological knowledge and literary texts over the issue of maternal power and woman’s desire, **Cristina Mazzoni**’s essay — “Impressive Cravings, Impressionable Bodies: Pregnancy and Desire from Cesare Lombroso to Ada Negri — analyzes turn-of-the-century literary and anthropological approaches to the issue of the pregnant woman’s influence on the fetus she carries. While medical anthropologists such as Cesare Lombroso and Paolo Mantegazza read such physiological and pathological influence as potentially deforming and therefore in need of medical and social control, women writers such as Annie Vivanti, Grazia Deledda, and Ada Negri view the relationship between pregnant woman and fetus as part of a complex imbrication of the female body within various



cultural discourses. Expanding and further exploring what she had analyzed in her book on D'Annunzio (*I sacrifici umani: D'Annunzio antropologo e rituale*, Napoli: Liguori, 1991), **Rosamaria LaValva**, in "Paradigmi sacrificali di fine Ottocento," investigates the all-comprehensive role of sacrifices in D'Annunzio's *opus*, where he seeks to transpose into the victim fear and death and thus absorb the victim's purity and vitality in an attempt to recreate life through death. Central in D'Annunzio's prose work, the sacrificial theme most clearly evinces his effort to create the cosmic and metaphysical components of a new heroic typology removed from the level of worldly, social, and bourgeois pursuits. Also focusing on D'Annunzio, **Nicoletta Pireddu's** essay — "Il divino pregio del dono": Andrea Sperelli's Economy of Pleasures" — examines decadent beauty. Conceived as the absolute squandering of fleeting sensations, D'Annunzio's decadent beauty synthesizes aesthetic purposelessness and non-utilitarian ethics, thus becoming the repository of precapitalist communities' alleged nobility, which Andrea Sperelli is unable to attain and which D'Annunzio describes while seeking to be repaid symbolically with the aura of magnificence and distinction reserved for tribal chiefs.

Finally, the last cluster of essays amply demonstrates the extent to which anthropological approaches can be effective in opening up the complex layers of so many contemporary texts. Both Guy P. Raffa and Mark Friguglietti focus on a text — Carlo Levi's *Cristo si è fermato a Eboli* — that so manifestly invites being scrutinized by anthropologists and literary critics alike. Locating Levi's anthropological vision at the crossroads of the theories of Gerard and Turner, **Guy P. Raffa's** essay shows that, between the poles of sterile differentiation and sacred undifferentiation represented by the two major medical episodes of *Cristo si è fermato a Eboli*, lies an ideal mediation point that Levi saw in the thriving artisan class of Grassano and that he hoped would emerge from the new values of the Resistance. **Mark Friguglietti** focuses on *Cristo si è fermato a Eboli* as a narrative of the peasant civilization through the analysis of its material world, particularly vernacular architecture. For Friguglietti "Levi's recollection of the peasants fosters an essential anthropological understanding of their 'other world' by connecting the written text with material culture," which evinces "the peasants' affinity with nature and their strong sense of community." **Massimo Riva** and **Sergio Parussa** focus on one of the most controversial figures of the Italian cultural scene's recent past, Pier Paolo Pasolini, whose work contains most interesting grafts between literature and anthropology. Reversing Clifford Geertz's epistemological perspective on the anthropologist as author, the two scholars analyze Pasolini's work as that of the author and/or poet as anthropologist. The anthropological foundations of literature are thus explored from the viewpoint of the fundamental crisis of ethnographic humanism (De Martino). The symbolic death of *ethnos* that both De Martino and Pasolini describe is mirrored by the erotic crisis of identity and otherness dramatized in such works as *Il padre selvaggio* and *Petrolio*. The two essays that follow focus

on Italo Calvino, the Italian author who has often been hailed as Italy's archetypical postmodern writer. **Gian Paolo Biasin** investigates an extraordinary text by Calvino, who transforms the banal usage of the humble *poubelle*, *pattumiera* or *dustpan*, by creating an autobiographical and self-reflexive text, a microhistory, and an anthropological essay on a material object. In "Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino," **Massimo Lollini** first shows how Calvino's idea of literature is deeply affected by anthropology, ethnology and folklore; second, he examines how Calvino's employment of anthropology is not meant to restore the writer's authority but rather to question the traditional role of literature by developing a philosophical idea of writing: an ethics of writing that leads to a reflection on the process of writing itself as a fundamental practice of human culture. In her essay "The Discovery of the South as an Alien Place and Rossellini's precocious critique of the West in *Viaggio in Italia*," **Anna Maria Torriglia** analyzes how the South emerged as a main icon in the 1950's and how Rossellini's film provided a postmodern critique of Western culture. Finally, **Ricardo J. Quinones** offers a fitting epilogue to the volume as he reflects on the rich and variegated function that anthropological approaches played in contemporary criticism.

In conclusion, *AdI*'s seventeen essays eminently exemplify the many interconnections between literature and anthropology in their theoretical framework and critical analyses, explore fundamental themes, works, and theories that evince anthropology's and literature's fruitful collaboration, and apply warranted anthropological approaches to texts of all epochs in Italy's literary history in order to explore those texts' literariness and manifestation of the human spirit. It is the editors' and contributors' hope that this volume, as Quinones auspicates in his epilogue, will promote further studies and critical analyses such as those offered in *AdI* 1997.

*The University of North Carolina at Chapel Hill*

## Letteratura italiana e antropologia: percorsi bibliografici

Il prospetto bibliografico che qui si offre non ha pretese di esaustività: si pone bensì come modesta mappa di un tracciato percorrente, per assi sommari,<sup>1</sup> gli itinerari<sup>2</sup> della critica che abbia scelto coordinate antropologiche per l'interpretazione dei testi. La ripartizione del materiale in aree settoriali poteva, per certi aspetti, implicare il rischio di una virtuale arbitrarietà, dal momento che alcuni dei contributi presi in esame non adottano un'unica chiave di lettura, ma spaziano attraverso le plurivoche diramazioni della disciplina antropologica. Il limite di demarcazione si è rivelato comunque utile — e a volte necessario — al fine di far emergere più limpidamente le differenze ideologico-interpretative esistenti tra le varie esegesi.

### 1. LA VIA DEL MITO: SIMBOLI E TRASFORMAZIONI<sup>3</sup>

Gli interessi antropologici di Cesare Pavese<sup>4</sup> e la sua successiva ideazione, tra il

---

<sup>1</sup> Per quel che riguarda le analisi critiche di matrice freudiana se ne è fatta menzione solo quando esse si confacevano alla natura di questa rassegna (per la realizzazione della quale si sono utilizzati, tra gli altri, i supporti del *Worldcat OCLC* e della *MLA Bibliography*).

<sup>2</sup> È quasi superfluo ribadire che i legami (fitti e non sempre districabili) esistenti fra letteratura, riflessione filosofica e pensiero antropologico, vanno molto più indietro nel tempo del periodo storico di cui qui ci si occupa. Basti ricordare (per limitarsi al solo ambito italiano) le prospettive mitopoietiche dell'indagine vichiana e gli studi eruditi del meno conosciuto Michelangelo Carmeli, operante nella seconda metà del Settecento; o le *enquêtes* letterario-etnografiche dell'abate sardo Matteo Madao, elaborate tra il 1787 e il 1792. L'enumerazione potrebbe proseguire, arricchendosi dei nomi — solo per citarne alcuni — di Tommaseo, Croce, Pitré. Il punto di riferimento cronologico alla seconda metà del Novecento vale dunque solo a segnare la data simbolica dello sviluppo di un *habitus mentis* che, uscendo dalle secche di interessi generalizzanti, o troppo specifici, si proponga di usare l'antropologia culturale come valido strumento critico in sede squisitamente letteraria.

<sup>3</sup> Il riecheggamento del titolo junghiano è voluto.

<sup>4</sup> Già dagli anni '30 Pavese, lungamente nutrito della letteratura e filosofia tedesche privilegianti l'*Urphanömen* (termine goethiano per designare il *fenomeno delle origini*) si apre entusiasticamente, nelle sue letture, ai richiami delle immagini archetipiche e mitico-rituali di Jung e di Kerényi. A proposito della conoscenza



'43 e il '48, della Collezione Einaudi "di studi religiosi, etnologici e psicologici" (Jesi 185)<sup>5</sup> contribuiscono in misura ampia allo svecchiamento degli angusti orizzonti culturali italiani del tempo<sup>6</sup> e sono uno dei canali della graduale diffusione, nella penisola, del pensiero di Kerényi, Lévy-Bruhl e di innumerevoli altri esponenti della scuola fenomenologica e non.<sup>7</sup> Nell'ambito dell'antropologia del mito - branca quanto mai variegata rispetto alle altre ramificazioni della già "complessa area pluridisciplinare" —<sup>8</sup> possono rientrare varie pubblicazioni apparse in Italia, Europa e Stati Uniti tra la fine degli anni '60 ed il nostro presente. In *Letteratura e mito* Furio Jesi, percorrendo le impervie strade dell'interdisciplinarietà,<sup>9</sup> tenta di "impadronirsi della morfologia del simbolo e del mito per rendere meglio cosciente (o per giustificare) la presenza di elementi arcaici (alterati o genuini)" presenti nella cultura moderna (18). La raccolta di saggi (che nella prima parte riprende in maniera originale le intuizioni kerényiane di mito "genuino" o originario, e mito "tecnicizzato" o deformato), prosegue con le riflessioni dedicate a Cesare Pavese. In "Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito" (129-60); "Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio" (161-76); "Lettere di Cesare Pavese: una confessione dei peccati" (177-86),<sup>10</sup> si mette in rilievo come il mito fosse per lo scrittore - in

pavesiana di Jung, mediata dagli scritti di Aldrich e della 'rivisitazione personalizzata' delle teorie di Kerényi e di Eliade, si veda Jesi 135-42.

<sup>5</sup> Sull'incontro/scontro dell' 'irrazionalista di sinistra' Pavese col condirettore della collana, l' 'anti-irrazionalista' Ernesto De Martino (che bollava con l'epiteto di "equivoca famiglia" gli antropologi 'religiosi' e non, tradotti dalla Einaudi) si veda Solinas, "Idealismo, strutturalismo, marxismo"; per l'interpretazione in chiave mitica del pensiero di Frazer da parte di Pavese si veda Solinas 234.

<sup>6</sup> Sul ristagno culturale italiano (e sull'ostracismo) nei confronti delle correnti di pensiero europee ed extraeuropee, si veda Michel David, "La critica italiana e le letterature straniere d'ispirazione psicanalitica" in *Letteratura e psicanalisi*, Milano: Mursia, 1967, 205-82.

<sup>7</sup> Per una sintetica e sistematica rassegna sullo sviluppo della scienza antropologica nelle sue linee generali, assai utile è, sempre di Solinas, *Itinerari di letture per l'antropologia. Guida bibliografica ragionata*. Si veda in particolare il paragrafo 5.2 "Religione e rituale", 123-41, che spazia in un'ampia carrellata diacronica, dagli inizi del secolo a Girard.

<sup>8</sup> La definizione è di Franco Remotti, curatore della voce "Antropologia" nel *Grande Dizionario Enciclopedico* (ristampa), vol. II, Torino: UTET, 1988, 20.

<sup>9</sup> I primi quattro saggi/capitoli del volumetto sono dedicati alla teoria sul simbolo e sul mito. Dal quarto al nono capitolo si parla di letteratura tedesca (Novalis, Hoffmann, Rilke). Il decimo, l'undicesimo e il dodicesimo inquadrano l'opera di Pavese nella cornice di mito, simbolo e sacrificio rituale; gli ultimi due discutono, in successione, di Pound e di Apuleio.

<sup>10</sup> Penso che qui Pavese non si rifaccia al contesto cattolico ma riecheggi il titolo di un'opera dell'antropologo Raffaele Pettazzoni che è, per l'appunto, *La confessione dei peccati* (1929-1936).

accordo con le teorie di Malinowski - una "realtà *unica*, fuori del tempo e dello spazio, originaria e primordiale"; ma, al momento stesso, conservasse comunque e sempre un valore simbolico e polivalente (135). Punti centrali dell'interpretazione (compiuta attraverso un rapido esame de *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole* e *La luna e i falò*) sono la necessità del narratore di ricondurre ogni nuova esperienza ai "prototipi mitici infantili" (144); il tema del ritorno come *katábasis* (151); l'inquietante ruolo del suicidio, inteso come "sacrificio umano" da celebrare "al termine di una festa" non più epifanica ma "sconsacrata". La soppressione del corpo diventa dunque, nell'universo pavese, imperativo categorico e morale attuato nell'estremo sforzo di riunire funzione etica e funzione mitica (166).<sup>11</sup> In *Presenza e metamorfosi del mito di Orfeo in Salvatore Quasimodo* Pietro Pelosi, sulla scia di molteplici suggestioni metodologiche, individua la presenza/opposizione, nella poetica quasimodea, di due archetipi mitici: al mito nazista, degradato e asservito alla propaganda del regime, il poeta oppone il mito originario di Orfeo (profondamente individualizzato e metamorfizzato) e lo eleva a simbolo di *humanitas* contro la barbarie del ventesimo secolo. Copiosa la produzione intorno alla mitopoiesi quasimodea. Tra gli altri si segnalano: gli *Atti* del convegno messinese pubblicati col titolo *Salvatore Quasimodo: la poesia nel mito e oltre*; e il saggio di Niva Lorenzini, *La poesia di Quasimodo tra mito e storia. Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria* è un omaggio ideale a Furio Jesi (scomparso a soli trentanove anni nel 1980). Il volume, strutturato secondo criteri interdisciplinari,<sup>12</sup> ha tre saggi sulla letteratura italiana. Il primo, di Marziano Guglielminetti, è "La novella del Cinquecento tra mito e favola", dove si compie un rapido *excursus* sui concetti di favola e mito, suffragando le osservazioni col supporto di Propp, Lévi-Strauss, Meletinskij. Il secondo, di Giorgio Bárberi Squarotti, dal titolo "Il 'fanciullo' dannunziano ovvero il mito della poesia", mette in luce il "carattere decisamente orfico" dell'allegoria dannunziana, contrapponendola al "gioco tutto interiore" (221) del fanciullino pascoliano. Il

<sup>11</sup> Jesi 166: "Le letture di Pavese nel campo dell'etnologia e della scienza del mito gli avevano insegnato che l'avventura degli eroi alla ricerca del tesoro era un viaggio oltre le acque inferi. Riconoscendo perduti i grandi miti collettivi e salvatori, accessibili per il tramite della festa, Pavese seppe che il viaggio nella campagna o le calate agli inferi nelle soffitte e nei salotti della città potevano condurre solo a una morte non soccorritrice per sé, non formula di salvezza, ma conquistata come verità morale, come destino sottoposto alla sfera dell'*areté*. Il sacrificio umano al termine di una festa sconsacrata gli parve fosse la realtà ultima che univa *ethos* e *mythos*."

<sup>12</sup> Si danno qui titoli e autori di alcuni contributi: "La tradizione della Sibilla di Norcia e la profondità dei tempi. Ipotesi di un culto megalitico" di Anita Seppilli, 39-56; "Errante radice. Su Franz Rosenzweig" di Massimo Cacciari, 73-89; "Sull'apprendistato mistico del giovane Lukács" di Michele Cometa, 90-105; "L'itinerario rilkiano nelle 'Duineser Elegien': l'angelo e il poeta" di Margherita Cottone, 270-95.

terzo, di Giovanni Venturi, “Cesare Pavese a trent’anni dalla morte: ipotesi critiche”, fa il punto sulla lenta, ma positiva modifica che “l’immagine di Pavese scrittore” (311) ha subito attraverso i mutamenti d’orientamento critico nell’arco di tre decenni. Venturi passa in rassegna la produzione saggistica che — con la sua indagine sui nuclei mitici presenti nell’opera dello scrittore — ha contribuito a smantellare il mito che alcuni interpreti italiani ed europei degli anni ’60 avevano costruito intorno all’uomo Pavese. Il pensiero di Eliade, Girard, Ricœur, Jaspers, Maritain (e innumerevoli altri) impronta il libro di Franco Masciandaro, *Dante as Dramatist: The Myth of The Earthly Paradise and Tragic Vision in The Divine Comedy*. Lo studioso esamina la “drammaturgia dantesca” e “la forza creativa del ritmo tragico” che si sviluppa nel corso dell’*iter* verso il Paradiso terrestre (xiii-xiv). Di particolare importanza è l’individuazione del “conflitto mentale” tra il sogno di “una futura, seconda innocenza” che ignora il male e “il riappropriarsi di un’innocenza che è analoga a quella del mito originario dell’Eden” (14). Folto il numero delle pubblicazioni ruotanti intorno alle diverse sfaccettature che il mito assume in letteratura.<sup>13</sup> All’analisi del rapporto tra riti della fertilità, della religiosità primitiva sarda e letteratura è dedicato l’ultimo capitolo di *Grazia Deledda: Ethnic Novelist*, di Mario Aste. Nell’ambito della stessa scia interpretativa che esplora simbolismo, folklore e mito, si muove Marthe Dozon, nel suo *Mythe et symbole dans la Divine Comédie*. Su mito e filosofia del linguaggio si struttura “La favola di Eco: *langue e parole*”, di Lea Ritter Santini. Dedicati all’indagine comparata sono gli studi *The Narrative of Realism and Myth: Verga, Lawrence, Faulkner, Pavese* di Gregory L. Lucente, e *L’immagine epifanica: Hopkins, D’Annunzio, Joyce: momenti di una poetica* di Palmira De Angelis. Giuseppina Santagostino ne “La lunga vita di Marianna Ucrìa: tessere la memoria sotto lo sguardo delle Chimere”, esamina, da un’ottica femminista, la riutilizzazione (e la mimetizzazione) dei miti di “Demetra, Core, Filomela, Penelope e Antigone” (410) nel romanzo di Dacia Maraini.

## 2. IL MITO, LA STORIA, LA STRUTTURA

Tra scandaglio storico-sociologico e percorsi mitici si muove Vitilio Masiello in *I miti e la storia. Saggi su Foscolo e Verga*, enucleando, dall’architettura apparentemente compiaciuta ed edonistica de *Le Grazie*, una concezione di stampo vichiano e una problematica mitica che si fa portatrice di “civiltà” e rifiuta “l’istintiva barbarie e ferocia umane” (55). Assai più permeata di considerazioni di derivazione marxista è la seconda parte del saggio, laddove si rilegge la produzione verghiana nel contesto della “profonda crisi politica,

<sup>13</sup> Vastissima è la bibliografia su mito/mitografia e letteratura italiana. I punti di riferimento sono stati circoscritti in questa sede a quei lavori che maggiormente riservano all’argomento una trattazione in chiave antropologica.



economica e sociale" (74) in cui versava l'Italia unita pre-novecentesca. Verga, secondo il critico, contrappone alla "civiltà delle Banche e delle Imprese Industriali" (76) l'antitesi residua e mitica del mondo dei vinti. Romano Luperini, in "Sulla costruzione dei 'Malavoglia'. Nuove ipotesi di lavoro", rilegge il romanzo alla luce di diverse lezioni interpretative: quella formalista di Tomaševskij e quella filosofico-antropologica di Weinrich e Godelier. Dopo aver indicato nel "microcosmo" di Trezza, lo "spazio simbolico" (109) dell'intreccio, lo studioso introduce i concetti di "tempo storico" (95) e "tempo etnologico"; ne esamina l'interazione e nota come al tempo etnologico (a-temporale e circolare) del racconto corrisponda "uno spazio sostanzialmente mitico" (107). In un articolo di qualche anno dopo, dal titolo "Verga o il viaggio impossibile", Luperini riprende, condensa ed amplia le linee fondamentali della sua prospettiva, introducendo il tema della caduta dei miti e avvalendosi di nuovi punti di riferimento metodologico, quali Bachtin e il suo concetto di *cronotopo*, Benjamin e Frye. Ispirato anch'esso a molteplici letture (Bachtin, Propp, Bachelard), tutte aggregantesi intorno a uno dei punti nodali della teoria lévi-straussiana, è il contributo di Carlo A. Augieri, "La struttura della parentela come 'codice narrativo' in *Vita dei campi*". Sempre a proposito dello stesso autore Gian-Paolo Biasin, nell'articolo "Lo zoo di Verga", distingue, nel *Mastro Don Gesualdo*, alcuni "aspetti" peculiari "dell'eteroglossia" dei personaggi (20). Di particolare interesse è il punto di vista, squisitamente antropologico, con il quale si rileva, nel lessico verghiano, "l'antropo e zoo-morfismo, dilagante nelle similitudini".<sup>14</sup> Alle teorie bachtiniane (e a quelle di Propp) sono improntati i capitoli "L'osteria della retorica" (81-110) e "Mangiare e parlare" (121-130) del libro di Ezio Raimondi dal titolo *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*. In essi il romanzo è collocato nell'ambito di una dimensione 'media' del 'vagabondaggio' in cui strade, casupole e chiese costituiscono i *cronotopi* dell'*iter*. Raimondi sottolinea come gli elementi che in altre opere sono soltanto rigonfio riandare della memoria a tempi trascorsi, divengano, nei *Promessi sposi*, un *regressus ad originem* del proprio spazio antropologico e siano utili al critico per scrutare, attraverso la *fabula* dei personaggi, un "nodo traumatico della memoria collettiva" (32).

### 3. GLI ARCHETIPI MITICO-SIMBOLICI: PERCORSI JUNGHIANI

Sul finire degli anni '60,<sup>15</sup> dapprima timidamente, poi con sempre maggior

<sup>14</sup> L'ultima espressione tra virgolette si trova nel citato articolo di Augieri ed è riportata direttamente dall'"analisi letterario-antropologica" dei testi (14) verghiani condotta da G. Bronzini dal titolo: "Componente siciliana e popolare in Verga," *Lares* 41.3-4 (1975): 290.

<sup>15</sup> Questo, in ambito italiano. Oltralpe, infatti, l'influenza della scuola junghiana fa

sicurezza e impostazioni programmatiche, l'applicazione della psicologia del profondo all'analisi dei testi letterari inizia a muovere i suoi primi passi in Italia. È del 1968 il saggio di Emerico Giachery, *Verga e D'Annunzio*. In esso, alla griglia interpretativa della prima parte (permeata dalla visione spitzeriana e dal filtro della più avvertita scuola italiana e della *nouvelle critique* francese), segue una sezione dedicata a D'Annunzio e al tema del labirinto. A stupire non è soltanto l'abilità con la quale il critico affronta il tema della metamorfosi come "figura centrale" (198) della poetica dannunziana ed il rapporto tra "emblema e mito" (200) ad essa direttamente connesso. Filtra, infatti, tenuemente occultata da uno stile limpido e sorvegliato, la conoscenza dei testi di Eliade e di Kerényi e del concetto di archetipo junghiano. Pur tra esitazioni, cautele, e dichiarata coscienza dei propri limiti specialistici,<sup>16</sup> Giachery appare fortemente attratto (e tentato) dal percorso archetipico; e ciò si riconferma nel suo insistere (che diviene sempre più incalzante nelle fasi finali del volume)<sup>17</sup> su spunti e simbologie antropologico-junghiane che egli scorge negli 'immaginifici' labirinti dannunziani. Si ha l'impressione — del resto confermata sin dall'*incipit* del discorso — che il critico abbia voluto, con "signorile" discrezione (17), indicare le strade del 'profondo' a chi riuscisse ad avvertirne lo "strano fascino".<sup>18</sup> Le riflessioni del capitolo finale de *Il segno del corpo. (Saggio su D'Annunzio)* di Niva Lorenzini (intitolato "Dal mito all'archetipo: la sete, l'acqua, il ritorno. Il viaggio verso la liquidità, dalla *Città morta* a *Maia*. La conoscenza, il corpo, la

---

sentire i suoi effetti già nell'immediato dopoguerra. È del 1947 (pubblicato a Zurigo) il libro di Linda Fierz-David, *Der Liebes-Traum des Poliphilo*, interpretazione junghiana di una delle più problematiche opere letterarie del secondo Quattrocento italiano, *L'Hypnerotomachia Poliphili*, attribuita a Francesco Colonna.

<sup>16</sup> Più volte il critico ribadisce la possibilità di collegare la psicologia analitica all'universo dannunziano, pur dichiarando la sua mancanza di "competenza": "Chi volesse considerare i miti poetici dannunziani alla luce della psicologia profonda — che non è però compito di nostra competenza — dovrebbe . . ." (256).

<sup>17</sup> Schermato, ma sorprendentemente in *crescendo*, è l'affastellarsi di riferimenti all'"inafferabile allusività" dei "simboli e dei miti" (223), alle "profondità oscure dell'inconscio" (237), alla "tenebrosa arcaicità" del labirinto (240). Il discorso si arricchisce gradualmente di più circostanziate referenze, a mano a mano che ci si avvicina alla conclusione. Si parla di "tenebroso mondo arcaico dell'inconscio" (254), del "contatto vitalizzante" di D'Annunzio con "L'Eterna Madre" (255), del "ripetersi delle cosmogonie necessario alla rigenerazione" (258), della "voce suggestiva e profonda degli archetipi" (259), dell'androgino e dell'*anima* junghiana (270). A pagina 281 Jung è definito "un saggio, il più grande forse dei nostri tempi".

<sup>18</sup> Giachery 193: "Non è questa la sede per giustificare sul piano del metodo una ricerca tematica, e per di più di tipo così particolare, condotta su un terreno avventuroso e sfuggente, e perciò forse non privo di un suo strano fascino. Se davvero si avverterà questo fascino, sarà esso a giustificare i risultati, o meglio le semplici proposte e gli eventuali stimoli scaturenti dalla ricerca intrapresa".

Terra-Madre", 137-73), sembrano riprendere idealmente il tracciato di Giachery, spianandolo alla luce di scaltriti strumenti critici, che sono tutti più o meno ruotanti intorno all'indirizzo archetipico.<sup>19</sup> A qualche anno di distanza Gaetana Marrone, col suo *La drammatica di Ugo Betti. Tematiche e archetipi*, estende la gamma delle possibilità interpretative combinando, in una fusione 'sincretica', le indicazioni di Eliade, Jung, Neumann e Girard con le riflessioni simbolico-speculative di Schopenhauer, Bergson, Ricœur. Da notare, nell'analisi di alcuni dei drammi, il valore di "rito di passaggio" che la studiosa conferisce al suicidio dei personaggi bettiani. Esso, secondo la Marrone, è la soglia "che delimita" (e differenzia) "lo spazio profano da quello sacro" (155); e, in ultima analisi, si rivela "necessaria compensazione per l'iniziazione ad un livello superiore di vita" (71).<sup>20</sup> Sul finire degli anni '80 Pietro Mazzamuto pubblica *Il 'parvenu' risorgimentale. Giovanni Verga fra antropologia e storia*, che ad una prima lettura sembrerebbe unicamente orientato ad una discussione socio-antropologica della produzione verghiana. Il quarto capitolo, intitolato "La notte di Aci Trezza", adotta invece l'"ermeneutica junghiana" (Solinas, *Itinerari* 140) proposta da Gilbert Durand nel suo *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (già tradotto in Italia nel 1972).<sup>21</sup> Attento a quella che Durand definisce "semantica delle immagini", Mazzamuto individua — attraverso lo spoglio delle sequenze paesaggistico-descrittive del villaggio — il "regime notturno" dell'immaginario verghiano (Durand 217-24) e rileva "come il Verga abbia privilegiato e usato la lunga notte di Aci Trezza, per dare corpo ai suoi fantasmi e per teatralizzare i suoi messaggi" (81). La notte diventa quindi un mitologema dalla doppia valenza "antropologica" (84). Essa è per i Malavoglia simbolo positivo di occultamento e protezione, ma anche emblema negativo di una privata discesa agli inferi, che si quantifica nel decadimento economico-sociale della famiglia. Essa si pone, altresì, sul piano storico, come metafora di un Sud sospeso fra l'"utopia" e la "sconfitta" (82). All'inizio degli anni '90 si assiste in Italia e all'estero ad un rapido accrescersi della produzione critica di matrice junghiana. Luciana Martinelli, in *Lo specchio magico: immagini del femminile in Luigi Pirandello*, avvalendosi di prospettive antro-po-mitografiche e analitico-simboliche, individua nei personaggi pirandelliani (sia maschili che femminili) una sostanziale ambiguità, riflessa specularmente attraverso l'immagine archetipica del

<sup>19</sup> I nomi dei critici son quelli di Neumann, Poulet, Starobinski.

<sup>20</sup> Si noti che l'equivalenza suicidio/rito presenta una certa affinità con le teorie espresse in *Letteratura e mito*, anche se la Marrone individua in Betti un'istanza 'metafisica', riguardo all'atto del togliersi la vita, laddove Jesi ne nega — per Pavese — il valore compensatorio e trascendente.

<sup>21</sup> Il titolo completo dell'opera è *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Bordas, 1969. Di Durand si veda pure *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International, 1979.



femminino. Alle colorazioni junghiane della produzione teatrale rinascimentale è dedicato "Intriguers and Trickster: The Manifestations of an Archetype in the Comedy of the Renaissance" di Donald A. Beecher. Intorno alle stesse tematiche si articola pure "Beffe e banchetti" (33-48), in *Maschere, libretti e libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, di Angelica Forti-Lewis, laddove si analizza la figura mitico-archetipica del *trickster*. Accenti junghiani ha pure *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*, di Paolo Valesio. Fulvia Airoidi Namer, in "Magia degli elementi e immaginario dell'acqua", coadiuvata dai supporti critici di Bachelard e di Durand, si occupa della figura dell'acqua nello scrittore che definiva se stesso "mitografo della Terza Epoca". La studiosa evidenzia come "l'elemento acquatico" (56) sia una delle spie della "complessità, a volte inquietante", che l'"immaginario di Bontempelli celsa sotto la controllatissima superficie della scrittura" (56-57). Infatti, nota la critica, "nell'elemento liquido" (58) sono compresenti in una sorta di straniata atemporalità, "miti antichi" e "miti nuovi" che si dispongono in maniera bipolare ed inestricabile intorno all'asse dei durandiani "regime diurno" (vita) e "regime notturno" (morte) (59). Anna Meda, in *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, decodifica l'universo mitografico dei due autori in prospettiva junghiana. Al vaglio critico sono passati *La città morta*, *Fedra* e *La figlia di Jorio* per D'Annunzio, e i drammi dell'ultima produzione pirandelliana, *La nuova colonia*, *Lazzaro*, *I giganti della montagna*. La Meda rinviene in ambedue gli scrittori l'ansia di svecchiare le viete impalcature della produzione drammatica borghese. Nel tentativo di realizzare tale rinnovamento, sia D'Annunzio che Pirandello creano — secondo l'autrice — uno spazio che si colloca al di là del tempo e della storia e che tende all'universale e quindi all'archetipico. Interessanti, nell'interpretazione de *La città morta*, le individuazioni del *male hero* junghiano e del suo viaggio regressivo e labirintico verso un neumanniano archetipo del *Great Round*.<sup>22</sup> Da segnalare, nella folta produzione di articoli, "Verga's *La lupa*: A Study in Archetypal Symbolism" di Yvonne Jehenson; "Matelda: Poetic Image or Archetype?" di Flavia Coassin; "Sul simbolismo materno in una poesia inedita di Arturo Onofri" di Massimo Maggiari; e "Warring Within and Warring Without: A Psychological Nexus between Shakespeare's *Troilus and Cressida* and Tasso's *Jerusalem Delivered*" di Ken Tucker.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Per Erich Neumann (autore di *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*, tradotto a New York dalla Pantheon Books, nel 1955) il *Great Round* è il carattere trasformativo dell'archetipo junghiano della Grande Madre, connotato dall'oscillazione circolare tra l'immagine positiva e protettiva e quella distruttiva di oscuro grembo apportatore di morte.

<sup>23</sup> Si ritiene più opportuno rimandare alla bibliografia generale, anziché al *corpus* del testo per le interpretazioni critiche che abbiano specificamente applicato le teorie di Jacques Derrida sulla 'differenza' e sull' 'archiscrittura'.

## 4. IL GIOCO, LA FESTA, IL RITO, IL SACRIFICIO

Intorno al tema del gioco come metafora letterario-antropologica vertono varie riflessioni. Wayne A. Rebhorn, nel suo *Courtly Performances. Masking and Festivity in Castiglione's "Book of the Courtier"*, descrive la vita di corte come un organizzato gioco sociale strutturato secondo regole precise (si veda "Un ballo in maschera", 117-50) e le molteplici connessioni che legano il tema del 'simposio' al concetto di tempo circolare ("A Festive Symposium", 151-76). Ancora sulle medesime tematiche è strutturato "*Il Cortegiano and The Choice of a Game*", di Thomas M. Greene. Di Giuseppe Mazzotta si ha più di un contributo. Il più lontano nel tempo è *The World at Play in Boccaccio's 'Decameron'*. In esso, attraverso un'indagine minuziosa e suffragata dallo spessore teorico di numerosissime fonti (tra le quali Huizinga, Braithwaite, Callois, Derrida, Ehrmann, Fink, Spariosu),<sup>24</sup> si individua nel gioco la metafora portante del *Decameron* (7). La raccolta di novelle si configura, in questa prospettiva, come una lettura del mondo *sub specie ludi*; diviene cioè il multiplo specchio o "repertorio delle forme retoriche e delle tradizioni ludiche" del tempo (9). In "Theologia Ludens: Angels and Devils in the *Divine Comedy*", basandosi su fonti patristiche e classiche, Mazzotta reperisce nel poema dantesco l'idea di sacralità del gioco. L'attività ludica, secondo il critico non è intesa da Dante come frivolezza, bensì come la facoltà divina per mezzo della quale il *Deus ludens* crea in un atto di libera volontà l'universo e ne stabilisce le basi etiche ed estetiche (le 'regole del gioco' cui le creature devono obbedienza). Ispirato alle multiple letture di Foucault, Panofsky, Callois e di alcuni dei testi tragici seneciani è, sempre di Mazzotta, "Power and Play in the *Orlando Furioso*." In esso si postula la similarità — per certi versi speculare — del principe machiavelliano e dell'Orlando ariostesco; e si chiarisce la dinamica interazione del trinomio gioco/potere/follia presente nel *Furioso*. Il tema della festa — non facilmente scindibile da quello del rito/rituale — compare in "Il tumulto, il buffone e la festa: sui capitoli XI-XV dei *Promessi sposi*", di Giuseppe Zaccaria.

<sup>24</sup> Il critico cita in nota i seguenti studi: di Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Boston: Beacon P, 1955; di R. B. Braithwaite, *Theory of Games as a Tool for the Moral Philosopher*, Cambridge: Cambridge UP, 1963; di Roger Callois, *Man, Play and Games*, New York: The Free P of Glencoe, 1961; di Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, a cura di Richard Macksey e Eugenio Donato, Baltimore: The Johns Hopkins P, 1970, 247-72; di Jacques Ehrmann, "Homo Ludens Revisited", *Yale French Studies* 41 (1968): 31-57; di Eugen Fink, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960; di Mihai Spariosu, *Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1982.



Qualche anno più tardi lo stesso critico adopera l'identico taglio metodologico, accresciuto dalle teorie di Bachtin e dal pensiero di Benjamin, in "Momenti carnevaleschi. Da 'Una peccatrice' a 'Per le vie'". Nucleo principale della riflessione: il carnevale, che nel primo romanzo si colloca nell'immaginario verghiano "all'insegna dell'oltranza tematica" (62) e assume "l'aspetto minaccioso" di una "conflittualità di classe" (65); mentre nel secondo "smussa" le sue punte polemiche e "si riduce a fatto individuale e personale" (67). Maria Cecilia Moretti, nel suo "Una lettura delle novelle verghiane: figure e codici nel quotidiano e nella festività", esplora, per mezzo di una pluralità di presenze critiche (Genette, Eliade, Benjamin, Jesi),<sup>25</sup> i "codici religiosi della festività" che "reggono la vita comunitaria" (388) dell'"universo premoderno" verghiano (412); e ne rinviene le trasgressioni/dissacrazioni (398) nell'agire quotidiano dei personaggi. Osservazioni sulla "meccanicità" e "puntualità" degli "atti cerimoniali" (329) descritti nei romanzi tozziani ha pure Maryse Jeuland-Meynaud in *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*. Dei rituali mortuari e della loro influenza sul tessuto letterario e socio-politico fiorentino dal 1348 al 1527 si occupa Sharon T. Strocchia in "Death and Ritual in Renaissance Florence". Nel panorama "di cultura, potere, mito e comunità" si colloca Deanna Shemek, in "Circular Definitions: Configuring Gender in Italian Renaissance Festival". Motivo centrale dell'articolo: l'esame del rituale pubblico che "rappresenta e aziona un meccanismo di potere attraverso la forzata divisione dei singoli corpi in uno spettacolo superindividuale" (7). Al tema del sacrificio umano nella sua accezione mitico/antropologica Rosamaria La Valva ha dedicato il suo *I sacrifici umani: D'Annunzio antropologo e rituale*. Sostenuta da un vasto retroterra di prospettive teoriche (Mauss, Girard, Morin, Eliade, Lévy-Bruhl), la studiosa si addentra nell'intricato percorso della "memoria culturale inconscia" dannunziana (11) e ne delinea per stadi (cronologici ed ideologici) l'evolversi progressivo. L'ampia parabola che si delinea attraverso la strutturazione dei capitoli parte dall'istanza "archetipale-elementare" (36) delle *Novelle* (cap. 2: "Sacrificio naturale"); prosegue poi con *Il Piacere, L'innocente, Il trionfo della morte* (cap. 3: "Exacerbatio cerebri: Il sacrificio e l'erotismo"); e con *Le vergini delle rocce* e *Il fuoco* (cap. 4: "Dall'eroe della crisi all'eroe della parola"); culmina nei drammi (cap. 5: "Apoteosi del sacrificio: la scelta teatrale"); si esaurisce con *Forse che sí, forse che no* (cap. 6: "Superamento del 'sacrificio'?"). Conclude il volume un'Appendice in cui è riprodotta la trascrizione del manoscritto dannunziano dal titolo *I sacrifici umani*, in cui lo scrittore "annota" con meticolosità le sue "riflessioni antropologiche" e si sofferma sulla "procedura, le formule e i dettagli dei riti sacrificali" reperiti "nei testi sacri" (236). La violenza rituale (espressa dal motivo del fratricidio nell'*Inferno*, e che trova la sua epitome nell'assassinio di Buondelmonte), la

<sup>25</sup> Di Jesi la Moretti cita *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Torino: Rosenberg e Sellier, 1977.

graduale e complessa ricostituzione del vincolo fraterno (realizzata nel *Purgatorio* attraverso il rito espiatorio del *peregrinare*) e la sostituzione della figura paterna a quella fraterna (nel *Paradiso*, con l'incontro di Cacciaguida) sono le tre scansioni tematiche sulle quali Ricardo Quinones rilegge il poema nel suo *Foundation Sacrifice in Dante's 'Commedia.'* Il critico si appoggia, per la sua interpretazione alle tesi di Girard e di Buckert.

## 5. IL CIBO, IL CORPO, IL DESIDERIO

Il cibo, inteso come metafora "mimetica" (3) e "tropologica" (20) del fatto letterario, può divenire lo "strumento euristico" (27) indispensabile per decifrare il romanzo moderno. Questo, in sintesi, il messaggio che proviene dal libro di Gian-Paolo Biasin dal titolo *The Flavors of Modernity. Food and the Novel*. Nel contesto di questa premessa metodologica e sulla scorta della tradizione antroposociologica che va da Lévi-Strauss a Mauss e che si inverte in Italia con le ricerche di Cocchiara e di Camporesi,<sup>26</sup> il critico disegna una storia del romanzo italiano otto-novecentesco *sub specie culinaria* (23). Si parte dalla manzoniana microstoria (30) (uno tra i tanti esempi: la polenta *bigia* di Tonio, emblema di conflittualità sociali, nel capitolo primo: "The Juice of the Story": Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*); si procede con l'analisi del sistema delle metafore trofiche (43) ripetitive ed archetipiche che costellano il costruito de *I Malavoglia* (capitolo secondo: "How to Make a Stew. Giovanni Verga. *I Malavoglia*"). Altri argomenti sono: la dissezione del complesso rito/cerimoniale nella 'sublimazione' dannunziana del cibo, divenuto referente quasi esclusivamente liquido (capitolo terzo: "Tea for Two: Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*"); il legame cibo/erotismo nel *Gattopardo* (capitolo quarto: "A Wise Gourmet: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*"); l'iperbolico *pâté* linguistico di Gadda (capitolo quinto: "The Cornucopia of the World: Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore* and *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*"); la connessione cibo/antropofagia in Calvino (capitolo sesto: "Under Olivia's Teeth: Italo Calvino, *Sotto il sole giaguaro*"). L'ultimo capitolo del volume è dedicato alla fame, ovvero all'ossessiva ricerca del cibo che diviene simbolo di *humanitas* nell'abiezione del lager (capitolo settimo: "Our Daily Bread-Pain-Brot-Broid-Chleb-Pain-Lechem-Kenyér: Primo Levi, *Se questo è un uomo*"). Da segnalare, tra i moltissimi altri,<sup>27</sup> il recente "Food and Subjectivity in Clara Sereni's

<sup>26</sup> Di Giuseppe Cocchiara si veda *Il paese di Cuccagna*, Torino: Einaudi, 1956. Di Piero Camporesi si citano qui i lavori che hanno segnato un punto di partenza per le ricerche nel settore: *Il pane selvaggio*, Bologna: Il Mulino, 1980; *Il paese della fame*, Bologna: Il Mulino, 1984; *La Terra e la Luna. Alimentazione, folklore società*, Milano: Il Saggiatore, 1989.

<sup>27</sup> Si preferisce rimandare alla bibliografia generale per la citazione degli altri

Casalinghitudine”, di Giuliana Menozzi dove si scopre che la “dimensione temporale del cucinare è un modo per la narratrice di collegarsi con le donne, nel passato e nel presente” (221). Sul tema del cannibalismo nella *Commedia* è fiorita una vasta bibliografia. Si dà qui qualche titolo: “Cannibalism and Communion in *Inferno* XXXIII” di Ronald B. Herman; “On Anthropophagy in Dante’s *Inferno*” di Ronald De Rooy.

Assai ampia la produzione critica che attraverso varie interpretazioni antropologiche, da Eliade, a Girard, da Camporesi<sup>28</sup> a Foucault), affronta il tema del corpo in letteratura. “Medusa and the Madonna of Forlì: Political Sexuality in Machiavelli”, di John Freccero, mostra come il corpo del potere politico in Machiavelli sia espresso dalla metafora del corpo femminile. Nello stesso volume miscelaneo si trova, di Ezio Raimondi, “The Politician and the Centaur”, in cui si pone in rilievo (attraverso l’esame “dell’archetipo trionfante”,<sup>157</sup> di Chirone) la visione antropologica di Machiavelli, ormai distaccata da intenti moralistici. “Tasso and the Witches” di Walter Stephens, è incentrato sull’ossessione ‘metafisica’ di Tasso e dell’Inquisizione, per il corpo delle streghe, in quanto contenitore del demonio. In *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell’opera narrativa di Matilde Serao*, Maryse Jeuland-Meynaud si occupa, in maniera circostanziata, della fisicità dei personaggi. Sul desiderio mimetico si veda, dello stesso Girard, “The Mimetic Desire of Paolo and Francesca”, in cui si disegnano i multipli triangoli amorosi letterari che creano il “second hand desire” (3) dei due amanti. Di John Freccero è “The Fig-Tree and the Laurel: Petrarch’s Poetics”, in cui il critico mostra come Petrarca, partito alla ricerca della propria individualità letteraria, diviene un idolatra di segni e trasforma Laura e il suo amore per lei in oggetti-feticcio (29), dando vita in tal modo ad una circolare ed ossessiva “semiologia del desiderio”. Questa strategia si rivela essere, in ultima analisi, non ricerca di Laura, ma simbolica *quête* del lauro, ovvero della fama poetica (28). In “Per Selve e Boscherecci Labirinti”: Desire and Narrative Structure in Ariosto’s *Orlando Furioso*, Eugenio Donato focalizza la sua attenzione sullo spazio narrativo in cui si sviluppa la “logica del desiderio” (8) nel poema. Si evidenzia in tal modo che “il desiderio è disancorato e indipendente dagli oggetti della sua ricerca” (38) e che Ariosto non assume il ruolo di “Scriba Dei” (né tantomeno si rinchioda nella torre d’avorio autoriale, simboleggiata dalla scelta “imparziale e neutrale” della terza persona); ma si proietta e si identifica coi suoi personaggi, non essendo potenzialmente immune egli stesso da “desiderio e da pazzia” (54).

---

contributi, al fine di non appesantire eccessivamente il testo. Lo stesso accorgimento è adottato anche per la bibliografia su letteratura e ‘corporeità’.

<sup>28</sup> Di Camporesi si veda: *The Incorruptible Flesh. Bodily Mutation and Mortification in Religion and Folklore*, traduzione di Tania Croft-Murray, testi latini tradotti da Helen Elsom, Cambridge: Cambridge UP, 1988.



## 6. IL RINASCIMENTO: 'HUMANITAS' E PERCORSI ANTROPOLOGICI

Doveroso è un breve paragrafo su studi che attribuiscono all'antropocentrismo del periodo umanistico-rinascimentale una valenza antropologica. Charles Trinkaus elabora a questo proposito due saggi. Nel primo, "Themes for a Renaissance Anthropology", egli asserisce che "l'antropologia culturale, ovvero lo studio delle vaste varietà delle culture umane, ha le sue origini scolastiche nel Quattrocento", allorché crebbe "l'interesse intorno alla filosofia dell'uomo" (83). Il critico individua l'aspetto antropologico della *paideia* o *humanitas*, in nome della quale gli intellettuali di quel periodo utilizzavano il loro sapere per modificare ed elevare la società. Trinkaus indica in Pontano la mente più attenta all'"uso antropologico della cultura", concepito come "scambio quotidiano di tutti gli uomini nelle loro società" (85). Il secondo contributo, dal titolo "The Question of Truth in Renaissance Rethoric and Anthropology", tratta degli stessi temi, alla luce delle dispute tra retori e filosofi. Trinkaus prende ad esempio la posizione di tre umanisti: Petrarca, Valla e Pontano che, pur criticando la "dialettica" speculativa ed esaltando la retorica quale mezzo più alto per "investigare e capire le motivazioni e il comportamento umani", arrivano a concezioni di pensiero che possono perlomeno essere considerate "parafilesofiche" (209). Nello stesso ambito storico, ma sul versante eminentemente filosofico, si organizza la dissertazione di Jesús Maria Larrea-Barona, *La antropología de Marsilio Ficino*, che affronta il rapporto, esistente nella concezione ficiniana, tra l'interesse per le scienze umane e la teoria dell'immortalità dell'anima.

## 7. ANTROPOLOGIA E LETTERATURA: METODI AL BIVIO

Superando le distanze temporali due antropologi di professione, Alberto Mario Cirese e Domenico Scafoglio, possono essere qui uniti a tessere le fila del discorso antropologico che si accosta alla letteratura. Tre saggi di Cirese hanno particolare interesse ai fini di questa rassegna. Essi compaiono nel suo *Intellettuali, folklore e istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Cirese, affiancandosi idealmente alle ricerche di Giuseppe Cocchiara,<sup>29</sup> si incammina per i sentieri letterari del Sud nel primo saggio intitolato "Verga e il mondo popolare: un procedimento stilistico nei *Malavoglia*" (3-32). La riflessione si apre con un giudizio di Russo che Cirese pienamente condivide: quella di Verga non "fu impossibile identificazione" coi suoi personaggi, bensì

---

<sup>29</sup> Di Cocchiara si ricordi il capitolo dedicato a "Verga e il mondo popolare", in *Popolo e letteratura in Italia*, Torino: Einaudi, 1959, 448-62.

*pietas* storica (6).<sup>30</sup> Sul filo di queste asserzioni l'antropologo indaga sul vivissimo "interesse per certi documenti popolari" (raccolta di proverbi dialettali e di soprannomi) (6) che Verga manifestava prima di redigere i *Malavoglia*. I due saggi che seguono — "Grazia Deledda: rappresentatività isolana e integrazione del mondo sardo nella cultura ufficiale dell'Italia unita" (33-46) e "Rocco Scotellaro e cinque contadini del Sud" (47-64) — studiano i due scrittori meridionali nella veste di etnografi e nella loro oscillazione tra percezione poetico/emotiva e ricezione obiettiva dei dati scientifici. Domenico Scafoglio, in *Antropologia e letteratura. Saggi 1977-1995*, apre lo studio con una premessa di carattere teorico, propendendo per una netta distinzione tra "l'indagine antropologica che si serve della letteratura" per raccogliere scientificamente dati e "l'attività degli studiosi che fanno critica letteraria col soccorso dell'antropologia" (VIII). La preoccupazione di Scafoglio nei riguardi del secondo approccio è di natura epistemologica. Egli teme che "l'analisi e la ricerca, peraltro spesso condotta con entusiasmo pionieristico" dagli studiosi di letteratura, non siano "accompagnate da un adeguato approfondimento teorico-metodologico (si intende, dal punto di vista dell'antropologia)" (VIII). Una volta asserita la sostanziale differenza di metodo tra le due discipline<sup>31</sup> l'antropologo passa allo scandaglio di alcuni autori meridionali. In "Scotellaro e la memoria contadina. La quinta biografia di "Contadini del Sud" (37-47) viene negata la

---

<sup>30</sup> Cirese, 5, riporta integralmente tra virgolette il pensiero del Russo: "Verga non fu un 'primitivo' né fu 'tono popolare' quello dei suoi scritti di ambiente rusticano. Fu egli, invece, 'il restauratore e il cantore di un mondo morale dei primitivi', degli umili non più in senso evangelico, ma in senso universalmente storico, come di rappresentanti di un mondo primitivo e barbarico vagante come isola in una civiltà tutta spiegata e ritrosa di questi contatti".

<sup>31</sup> Scafoglio VIII-IX: "Ed è qui che emerge la differenza di fondo fra le due pratiche: l'ermeneutica letteraria di ispirazione antropologica aspira a una conoscenza (di segno nuovo, straniante rispetto alle prospettive critiche tradizionali) del testo letterario (e sotto questo aspetto questi studi nelle loro espressioni migliori meriterebbero forse la denominazione di 'antropologia della letteratura'); l'antropologia invece, anche quando lavora con le opere letterarie, non rinuncia ai suoi scopi statutariamente consolidati, che sono quelli della comprensione delle leggi generali della società, dei sistemi culturali e del loro uso. In altri termini il critico letterario si ferma al testo, che invece è per l'antropologo luogo di transito che consente di accedere ad altro; il primo aspira, nelle sue ambizioni più alte, a rifondare la critica letteraria, il secondo rimane un antropologo che ingloba, nella sua indagine sull'uomo, le opere letterarie, che dell'uomo sono un prodotto. Ne deriva, tra l'altro, che lo scrittore è per l'ermeneuta letterario soltanto oggetto di studio, mentre per l'antropologo è prima di tutto un compagno di viaggio, con il quale egli condivide interessi e problemi, primo tra tutti, il problema dell'uomo, della società e della natura umana; e che lo scrittore e l'antropologo possono (e per certi versi devono) conoscersi, ma non devono sprecare tuttavia il loro tempo per studiarsi a vicenda".

“visione mitica” nella quale Scotellaro, secondo alcuni critici, avrebbe inquadrato le plebi meridionali; viene altresì evidenziata nello scrittore di Tricarico la volontà di creare un “ritratto in negativo” (46) della condizione contadina. In “Carlo Levi, Lévy-Bruhl e la Lucania selvaggia” (49-59) Scafoglio rileva la similarità di molte osservazioni di Levi col pensiero dell’antropologo (e ne ipotizza la derivazione diretta); come pure fa notare l’incomprensione del torinese di fronte al momento panico e violento della festa contadina, cecità che il critico imputa alla mentalità “borghese” (59) dello scrittore. “Corrado Alvaro ovvero l’altra faccia della modernizzazione” (61-71), sempre nello stesso volume, mette in evidenza che le osservazioni dello scrittore sulla Calabria, raccolte nel periodo che va dai primi anni ’30 al dopoguerra, “non hanno la sistematicità del lavoro scientifico, né il rigore e l’attendibilità della ricostruzione storiografica, ma rimangono, per la metodologia dell’approccio . . . e per certe indicazioni di fondo, ancora esemplari” (67). La raccolta si chiude con un capitolo dedicato a Vincenzo Padula e ai suoi multipli interessi demologici, dialettologici e sociologici.<sup>32</sup>

\* \* \*

Questa, per sommi capi, la breve perlustrazione di un quadro critico che per la sua magmatica mobilità non è facilmente restringibile in rigidi schemi. Si spera che essa, sia pure in minima parte, contribuisca a fornire coordinate utili a chi voglia indagare sui multipli legami condivisi dalle due discipline.

## 8. BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Airoidi Namer, Fulvia. “Magia degli elementi e immaginario dell’acqua.” *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*. Atti del convegno. Trento, 18-20 aprile 1991. A cura di Corrado Donati. Roma: Editori Riuniti, 1992. 49-75.
- Allen, Beverly. “The Novel, the Body, and Giorgio Armani: Rethinking National ‘Identity’ in a Postnational World.” *Feminine Feminists: Cultural Practices in Italy*. Introduzione e cura di Giovanna Miceli Jeffries. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994. 153-70.
- L’antropologia italiana. Un secolo di storia*. Prefazione di Alberto Mario Cirese.

---

<sup>32</sup> Da ricordare nell’ambito della ricerca letteraria che attraverso gli strumenti socio-antropologici si occupa di letteratura meridionale il volume di Luigi Reina dal titolo *Il viaggio della Démetra. Elegismo regressivo e ansia di modernità negli scrittori meridionali del Novecento*, e il doppio numero speciale di *Forum Italicum* 27.1-2 (1993), intitolato *Immaginario e rappresentazione nella letteratura del Sud*, a cura di Sebastiano Martelli.



- Bari: Laterza, 1985.
- Arbery, Glenn C. "Adam's First Word and the Failure of Language in *Paradiso* XXXII." *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*. A cura di Julian N. Wasserman e Lois Roney. Syracuse: Syracuse UP, 1989. 31-44.
- L'arte dell' interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*. Cuneo: L' Arciere, 1984.
- Ascoli, Albert R. "Liberating the Tomb: Difference and Death in *Gerusalemme Liberata*." *Annali d'Italianistica* 12 (1994): 159-80.
- Aste, Mario. *Grazia Deledda: Ethnic Novelist*. Potomac, ML: Scripta Humanistica, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Myth and Narrative in Sgorlon's *The Wooden Throne*." *Nemla Italian Studies* 17 (1993): 121-32.
- Augieri, Carlo A. "La struttura della parentela come 'codice narrativo' in *Vita dei campi*." *Verga. L'ideologia. Le strutture narrative* 13-59.
- Baldi, Guido. *'I Promessi Sposi': Progetto di società e mito*. Milano: Mursia, 1985.
- Balzer, Carmen. "The Poetic and Elemental Language of the Sea." *Poetics of the Elements in the Human Condition: The Sea: From Elemental Stirrings to Symbolic Inspiration, Language and Life Significance in Literary Interpretation and Theory*. A cura di Anna Teresa Tymieniecka. Dordrecht: Reidel, 1985. 171-90.
- Bárberi Squarotti, Giorgio. Il 'fanciullo' dannunziano ovvero il mito della poesia". *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria* 219-33.
- Barsotti, Anna. "Famiglia e società nella commedia storica di 'Napoli milionaria'". *Problemi* 75 (1986): 32-79.
- Barucco, Pierre. "L'Oxymoron pétarquiesque ou de l'amour fou." *Revue des Etudes Italiennes* 29.1-3 (1983): 109-21.
- Beccaria, Gianluigi. *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*. Torino: Einaudi, 1995.
- Beecher, Donald A. "Intriguers and Trickster: The Manifestations of an Archetype in the Comedy of the Renaissance." *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*. A cura di Donald A. Beecher e Massimo Ciavolella. Ottawa: Dovehouse, 1986. 53-72.
- Behrens, Rudolf. "Der Leib und das Selbst: Literarische Modellierung einer 'anthropologischen Mutation' in Paolo Volponis *Roman Corporale*." *Orbis Litterarum* 47.4 (1992): 193-208.
- Betti, Franco. "Primitivismo e morte nell'*Ortis* e nei *Sepolcri*: nota junghiana." *Italianistica* 9.3 (1980): 491-95.
- Biasin, Gian-Paolo. *The Flavors of Modernity. Food and the Novel*. Princeton: Princeton UP, 1993. (Edizione originale italiana: *I sapori della modernità: cibo e romanzo*. Bologna: Il Mulino, 1991.)
- \_\_\_\_\_. "Lo zoo di Verga." *Italica* 70.1 (1993): 19-29.

- \_\_\_\_\_. "Other Foods, Other Voices." *MLN* 109.5 (1994): 831-46.
- Blake, A. A. "A Mystical Tree of Jacopone da Todì." *Spunti e Ricerche* 1 (1985): 81-98.
- Bo, Rossella. "Tra cielo e terra: viaggio attraverso i simboli animali della donna nella *Bufera* di Montale". *Studi Novecenteschi* 17.39 (1990): 103-29.
- Bonezzi, Vilma. "Il mito e la realtà." *Silarus* 21.121 (1985): 49-54.
- Bosetti, Gilbert. "De la poétique du mythe: de Bontempelli aux *Géants de la montagne* de Pirandello." *Revue des Etudes Italiennes* 28.1-2 (1982): 40-71.
- \_\_\_\_\_. *Le mythe de l'enfance dans le roman italien*. Grenoble: Ellug, 1987.
- Bowman, Frank. "Of Food and the Sacred: Cellini, Teresa, Montaigne." *L'Esprit Créateur* 16.4 (1976): 111-33.
- Briganti, Alessandra. "Forme narrative per una società di massa: il romanzo 'collettivo'". *Scrittura e Società*. Studi in onore di Gaetano Mariani. Roma: Herder, 1985. 107-33.
- Bronzini, Giovanni. "Il canto politico e sociale da Gramsci a Scotellaro". *Cultura e Scuola* 22.87 (1983): 61-76.
- Bruscia, Marta. "Proposta di critica archetipica per "I Cori" della *Terra promessa*." Atti del Convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti. Urbino 3-6 ottobre 1979. A cura di Carlo Bo, Mario Petrucciani et al. Urbino: 4Venti, 1981. 93-97.
- Buttitta, Antonino. *Semiotica e antropologia*. Palermo: Sellerio, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*. Palermo: Sellerio, 1996.
- Caesar, Michael. "Leopardi and the Knowledge of the Body." *Romance Studies* 19 (1991): 21-36.
- Cantelli, Gianfranco. "Gestualità e mito: i due caratteri distintivi della lingua originaria secondo Vico". *Bollettino del centro di studi vichiani* 20 (1990): 77-116.
- Capozzi, Frank. "Food and Food Images in the *Decameron*." *Canadian Journal of Italian Studies* 10. 34 (1987): 1-13.
- Carroll, Linda L. "Machiavelli's Veronese Prostitutes: Venetia Figurata?" *Gender Rhetorics: Postures of Dominance and Submission in History*. A cura di Richard C. Trexler. Binghamton, NY: Center for Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994. 93-106.
- Cavell, Richard. "'Visibile parlare.' Verga, Derrida, and the Poetics of Voice." *Perspectives on Nineteenth-Century Italian Novels*. Presented to Professor S. Bernard Chandler. Introduzione e cura di Guido Pugliese. Ottawa: Dovehouse, 1989. 135-44.
- Celse-Blanc, Mireille. "Famelico, Godentio, Sguazza et les autres, ou la faim travestie." *Hommage à André Rochon. Culture et société en Italie du Moyen Age à la Renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985. 239-49.
- Chard, Chloe. "The Intensification of Italy: Food, Wine and the Foreign in

- Seventeenth-Century Travel Writing." *Food, Culture and History* 95-118.
- Cirese, Alberto M. *Intellettuali, folklore e istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi, 1976.
- Coassin, Flavia. "Matelda: Poetic Image or Archetype?" *Visions and Revisions: Women in Italian Culture*. A cura di Mirna Cicioni e Nicole Prunster. Providence, RI: Berg, 1993. 3-12.
- Cocchiara, Giuseppe. "Verga e il mondo popolare." *Popolo e letteratura in Italia*. Torino: Einaudi, 1959. 448-62.
- Conti, Pier-Giorgio. "Pavese: la morte, l'occhio, la voce." *Versants* 12 (1987): 133-43.
- Costa, Dennis. "Stuck Sow or Broken Heart: Oratio as Ritual Sacrifice." *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 12.2 (1982): 221-35.
- Costa, Gustavo. "Vico e il mito di Orfeo." *Bollettino del centro di studi vichiani* 14-15 (1984-85): 131-47.
- . "Giovanni Pontano and the Orpheus Myth: Poetry and Magic in the Age of Humanism." *Rivista di studi italiani* 4.1 (1986): 1-17.
- Cro, Stelio. *The Spirit and the Flesh. Manzoni and the Modern Novel*. Tallahassee: De Soto, 1995.
- Crossing the Boundaries: Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*. A cura di Konrad Eisenbichler. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan U, 1991.
- De Angelis, Palmira. *L'immagine epifanica: Hopkins, D'Annunzio, Joyce: momenti di una poetica*. Roma: Bulzoni, 1989.
- De Blasi, Nicola. "Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa gliommero) nella Napoli aragonese." *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. I-II. Introduzione di Enrico Malato e postfazione di Michelangelo Picone. Roma: Salerno Editrice, 1993. 129-59.
- Dedola, Rossana. *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*. Milano: Franco Angeli, 1992.
- De Giovanni, Neria. *L'ora di Lilith. Su Grazia Deledda e la letteratura femminile del secondo Novecento*. Roma: Ellemme, 1987.
- De Luca, Raffaele. "La tomba nel Foscolo come immagine ossessiva e mito personale." *Italica* 58.1 (1981): 16-27.
- De Rooy, Ronald. "On Anthropophagy in Dante's *Inferno*." *Lectura Dantis* 8 (1991): 64-84.
- De Santi, Gualtiero. "Miti e ideologia di Fabio Tombari." *Studi Urbinati* 61 (1988): 387-97.
- Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. A cura di Kevin Brownlee e Walter Stephens. Hanover: UP of New England for Dartmouth College, 1989.
- Donato, Eugenio. "'Per Selve e Boscherecci Labirinti': Desire and Narrative Structure in Ariosto's *Orlando Furioso*." *Literary Theory/Renaissance Texts*



33-62.

- Dozon, Marthe. *Mythe et symbole dans la Divine Comédie*. Firenze: Olschki, 1991.
- Durling, Robert. "Deceit and Digestion in the Belly of Hell." *Allegory and Representation*. A cura di Stephen Greenblatt. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1981. 61-93.
- Edwards, Brian. "Deconstructing the Artist and the Art: Barth and Calvino at Play in the Funhouse of Language." *Canadian Review of Comparative Literature* 12. 2 (1985): 264-86.
- Epstein, Adam. "Primo Levi and the Language of Atrocity." *Bulletin of the Society for Italian Studies* 20 (1987): 31-38.
- Falvey, Kathleen. "Early Italian Dramatic Traditions and Comforting Rituals: Some Initial Considerations." *Crossing the Boundaries* 33-55.
- Famiglia e società nell'opera di G. Verga*. Atti del convegno nazionale (Perugia 25-27 ottobre 1989). A cura di Norberto Cacciaglia, Ada Neiger, Renzo Pavese. Firenze: Olschki, 1991.
- Femminile e maschile tra pensiero e discorso*. A cura di P. Cordin, G. Covi, P. Giacomoni, A. Neiger. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995.
- Ferrara, Paul A. "Gregorio Caloprese and the Subjugation of the Body in Metastasio's "Drammi per musica." *Italica* 73.1 (1996): 11-23.
- Ferrata, M. N. "D'Annunzio e Jung: inconscio, linguaggio e mito". *Quaderni del Vittoriale* 19 (1980): 5-38.
- Fido, Franco. "Myth and Reality in the 'Commedia dell'Arte.'" *Italian Quarterly* 44 (1968): 3-30.
- Fierz-David, Linda. *The Dream of Poliphilo*. Traduzione a cura di Mary Hottinger. New York: Pantheon Books for Bollingen Foundation, 1950.
- Food, Culture and History*, I. A cura di Gerald Mars e Valerie Mars. London: London Food Seminar, 1993.
- Forti-Lewis, Angelica. *Maschere, libretti e libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*. Roma: Bulzoni, 1992.
- Franke, William. "Dante's Hermeneutic Rite of Passage: *Inferno* 9." *Religion and Literature* 26.2 (1994): 1-26.
- Freccero, John. "Bestial Sign and Bread of Angels (*Inferno* 32-33)." *Yale Italian Studies* 1-1 (1977): 53-66.
- \_\_\_\_\_. "Manfred's Wounds and the Poetics of the *Purgatorio*." *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*. A cura di Eleanor Cook, Chaviva Hosek, Jay Macpherson, Patricia Parker, Julian Patrick. Toronto: U of Toronto P, 1983. 69-82.
- \_\_\_\_\_. "The Fig-Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics." *Literary Theory/Renaissance Texts* 20-32.
- \_\_\_\_\_. "Medusa and the Madonna of Forlì: Political Sexuality in Machiavelli." *Machiavelli and The Discourse of Literature* 161-78.

- Gajetti, Vittorio. "Tematica della gola e morte di Margutte. "L'arte dell'interpretare 165-78.
- Ghiazza, Silvana. "Semantica della morte nella poesia del Foscolo." *Quaderni di Semantica* 3.2 (1982): 369-405.
- Giacchè, Piergiorgio. "Antropologia culturale e cultura teatrale. Note per un aggiornamento nell'approccio antropologico al teatro". *Teatro e storia* 3.1 (1988): 23-50.
- Giachery, Emerico. *Verga e D'Annunzio*. Milano: Silva, 1968.
- Gioanola, Elio. "Corpo e corporeità nell'opera di Cesare Pavese". *La représentation du corps dans la littérature italienne*. Prefazione di Marie Anne Rubat du Merac. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1983. 269-81.
- \_\_\_\_\_. "La divisione, la morte, l'amore: strutture profonde dei romanzi di Gina Lagorio". *Letteratura italiana contemporanea* 6.14 (1985): 215-32.
- Giobbi, Giuliana. "Pavese and Joyce: Exile, Myth and the Past." *Journal of European Studies* 21.1 (1991): 43-53.
- Girard, René. "The Mimetic Desire of Paolo and Francesca." *To Double Business Bound.* *Essays on Literature, Mimesis and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978. 1-8.
- Gorni, Guglielmo. "'Un'iliade di guai': la parte dei proverbi nei *Promessi Sposi*". *Cenobio* 35.4 (1986): 319-30.
- Gramigna, Giuliano. "Il pâté degli iddii pestilenziali". *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982. A cura di Sergio Campailla e Cesare Federico Goffis. Firenze: Le Monnier, 1984. 511-18.
- Greene, Thomas M. "Il Cortegiano and the Choice of a Game." *Renaissance Quarterly* 32.2 (1979): 173-86.
- Guglielminetti, Marziano. "La novella del Cinquecento tra mito e favola." *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria* 57-64.
- Gunsberg, Maggie. "Commodification of the Female Body in Italian Renaissance Comedy." *Romance Studies* 24 (1994): 41-57.
- Gunzberg, Lynn M. "La figlia di Jorio, La lupa and the Locus of Patriarchy." *Annali d'Italianistica* 5 (1987): 222-36.
- Harrowitz, Nancy. "Medicine and the Orphan's Body." *Stanford Italian Review* 9.1-2 (1990): 53-66.
- Herman, Ronald B. "Cannibalism and Communion in *Inferno* XXXIII." *Dante Studies* 98 (1980): 53-78.
- Horkheimer, Max. "Vico and Mythology." *New Vico Studies* 5 (1987): 63-76. (Traduzione di Fred Dallmayr).
- Hyatte, Reginald. "The 'Visual Spirits' and Body-Soul Mediation: Socratic Love in Marsilio Ficino's *De Amore*." *Rinascimento* 33 (1993): 213-22.
- Imberty, Claude. "L'Odyssée d'Ungaretti: la Méduse, le voyage et l'aube." *Revue des Etudes Italiennes* 35.1-4 (1989): 120-28.
- Immaginario e rappresentazione nella letteratura del Sud*. A cura di Sebastiano

- Martelli. *Forum Italicum* 27.1-2 (1993).
- Jackson, Giovanna. "Of Cabbages and Roses: Some Considerations on the Food Images of Lampedusa's *Il gattopardo*." *Italian Culture* 6 (1985): 125-41.
- Jacobelli Isoldi Angela M. "Mito e poiesis storica in G. B. Vico." *Bollettino del centro di studi vichiani* 17-18 (1987-88): 139-51.
- Jagendorf, Zwi. "Primo Levi Goes for Soup and Remembers Dante." *Raritan* 12.4 (1993): 31-51.
- Jehenson, Yvonne. "Verga's 'La Lupa.' A Study in Archetypal Symbolism." *Forum Italicum* 17.2 (1983): 196-206.
- Jesi, Furio. *Letteratura e mito*. Terza edizione. Torino: Einaudi, 1968.
- Jeuland-Meynaud, Maryse. "Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale dagli *Ossi di seppia* a *La bufera*." *La poesia di Eugenio Montale* 21-87.
- \_\_\_\_\_. *Immagini, linguaggio e modelli del corpo nell'opera narrativa di Matilde Serao*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Letture antropologica della narrativa di Federico Tozzi*. Roma: Bulzoni, 1991.
- Jewell, Keala. "Corporal Controversy: Mario Luzi's *In corpo vile*." *MLN* 100.1 (1985): 132-54.
- Johnson-Haddad, Miranda. "'Like the Moon It Renews Itself: The Female Body as Text in Dante, Ariosto, and Tasso.'" *Stanford Italian Review* 11.2 (1992): 203-15.
- Joseph, Roger. "Vico and Anthropological Knowledge." *Vico: Past and Present*. Atlantic Highlands: Humanities P, 1981. 157-64.
- La Croix, Jean. "Le discours de la mort violente dans l'*Enfer* de Dante." *La violence dans le monde médiéval*. Aix-en-Provence: Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, 1994. 293-316.
- Lampe, David. "'Festa grandissima': Food, Feast and Fantasy in *The Decameron*." *La Fusta* 8.1 (1990): 7-17.
- Larrea-Barona, Jesús M. *La antropología de Marsilio Ficino*. Dissertation U of Navarra, 1991.
- LaValva, Rosamaria. *I sacrifici umani: D'Annunzio antropologo e rituale*. Napoli: Liguori, 1991.
- Lindheim, Nancy. "Body, Soul, and Immortality: Some Readings in Dante's *Commedia*." *MLN* 105.1 (1990): 1-32.
- Literary Theory/Renaissance Texts*. A cura di Patricia Parker e David Quint. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1986.
- Lorenzini, Niva. "La città morta: 'Fiction de soif et d'or'." *Lettere italiane* 36.2 (1984): 199-218.
- \_\_\_\_\_. *Il segno del corpo. (Saggio su D'Annunzio)*. Roma: Bulzoni, 1984.
- \_\_\_\_\_. "D'Annunzio, l'irrazionale, il linguaggio del corpo". *Il Verri* 47.5-6 (1985): 136-52.
- \_\_\_\_\_. "Lo specchio e l'ombra: per una lettura di *Alcyone*". *Lettere italiane* 38.1 (1986): 40-59.



- \_\_\_\_\_. *La poesia di Quasimodo tra mito e storia*. Modena: Mucchi, 1993.
- Lucente, Gregory L. *The Narrative of Realism and Myth. Verga, Lawrence, Faulkner, Pavese*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1981.
- \_\_\_\_\_. "The Play of Literary Self-Consciousness in Paolo Volponi's Fiction: Violence and the Power of the Symbol." *World Literature Today* 61.1 (1987): 19-23.
- Luperini, Romano. "Sulla costruzione dei 'Malavoglia.' Nuove ipotesi di lavoro." *Verga. l'ideologia* 63-114.
- \_\_\_\_\_. "Verga o il viaggio impossibile." *Belfagor* 44.4 (1989): 365-78.
- Luzi, Alfredo. "La festa, la morte, la parola: un uso della vita di Giuseppe Addamo." *Gradiva* 4.1 (1987): 96-100.
- Machiavelli and The Discourse of Literature*. A cura di Albert Russell Ascoli e Victoria Kahn. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- Maggiari, Massimo. "Palingenesi e sogno nel primo Onofri." *Quaderni d'Italianistica* 15.1-2 (1994): 197-203.
- \_\_\_\_\_. "Sul simbolismo materno in una poesia inedita di Arturo Onofri." *Gradiva* 6.1 (1994-95): 16-22.
- \_\_\_\_\_. "On the Elysian Fields by Leonardo Sinisgalli." *Forum Italicum* 29.1 (1995): 44-51.
- Marrone, Gaetana. *La drammatica di Ugo Betti. Tematiche e archetipi*. Prefazione di Giuliano Manacorda. Palermo: Edizioni Novecento, 1988.
- Martelli, Sebastiano. "Letteratura, cinema e mondo contadino nel Sud". *Problemi* 75 (1986): 30-41.
- Marti, Kevin. "Dante's 'Baptism' and the Theology of the Body in *Purgatorio* 1-2." *Traditio* 45 (1989-90): 167-90.
- Martinelli, Luciana. *Lo specchio magico: immagini del femminile in Pirandello*. Bari: Dedalo, 1992.
- Masciandaro, Franco. *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the 'Divine Comedy.'* Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1991.
- Masiello, Vitilio. *I miti e la storia. Saggi su Foscolo e Verga*. Napoli: Liguori, 1984.
- Mazzamuto, Pietro. "La notte di Aci Trezza." *Il parvenu risorgimentale. Giovanni Verga fra antropologia e storia*. Palermo: Dharba, 1989. 77-85.
- Mazzaro, Jerome. "Play and Pirandello's *Il giuoco delle parti*." *Comparative Drama* 27.4 (1993-94): 453-67.
- Mazzotta, Giuseppe. *The World at Play in Boccaccio's 'Decameron'*. Princeton: Princeton UP, 1986.
- \_\_\_\_\_. "Theologia Ludens: Angels and Devils in the *Divine Comedy*." *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature* 216-35.
- \_\_\_\_\_. "Power and Play: Machiavelli and Ariosto." *The Western Pennsylvania Symposium on World Literatures* 151-70.
- \_\_\_\_\_. "Power and Play in the *Orlando Furioso*." *The Play of the Self* 183-

202.

- Meda, Anna. *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*. Prefazione di Cesare Segre. Ravenna: Longo, 1993.
- Menozzi, Giuliana. "Food and Subjectivity in Clara Sereni's *Casalinghitudine*." *Italica* 71.2 (1994): 217-27.
- Migiel, Marilyn. "The Phantasm of Omnipotence in Calvino's Trilogy." *Modern Language Studies* 16.3 (1986): 57-68.
- Moloney, Brian. "Italian Novels of Peasant Crisis. 1933-50." *Association of Teachers of Italian Journal* 46 (1986): 41-46.
- \_\_\_\_\_. "The Italian Peasant Movement Since World War I: History and Literature." *Spunti e Ricerche* 2 (1986): 1-8.
- Moretti, Maria C. "Una lettura delle novelle verghiane: figure e codici nel quotidiano e nella festività". *Famiglia e società nell'opera di G. Verga* 395-412.
- Musumeci, Antonino. *L'impossibile ritorno: la fisiologia del mito in Cesare Pavese*. Ravenna: Longo, 1980.
- Nagel, Alan F. "Mastro-Don-Gesualdo: Gender, Dialect, and the Body." *Stanford Italian Review* 11.1-2 (1992): 59-73.
- O'Healy, Aine. *Cesare Pavese*. Boston: Twayne, 1988.
- Orsenigo, Luca. "Le ierofanie di Pavese". *Ipotesi '80* 8-9. 2-3 (1983): 42-57.
- \_\_\_\_\_. "Mito e ritualità in *Horcynus Orca*." *Ipotesi '80* 17 (1986): 49-63.
- Pagliai, Morena. *Mito e precarietà. Studi su Pascoli, D'Annunzio, Rosso di San Secondo, Malaparte, Diddi*. Firenze: Cesati, 1989.
- Pavese, Renzo. "Natura, silenzio, mistero, morte in Quasimodo." *Annali dell'Università per Stranieri di Perugia* 17 (1991): 33-37.
- Pelosi, Olimpia. "Tra donna-sole e donna-notte: L'anima junghiana in Breton, Bontempelli e Savinio". *Gradiva* 6.2 (1996): 33-49.
- Pelosi, Pietro. *Presenza e metamorfosi del mito di Orfeo in Salvatore Quasimodo*. Napoli: Edizioni del Delfino, 1978.
- Perella, Nicholas J. *Midday in Italian Literature. Variations on an Archetypal Theme*. Princeton: Princeton UP, 1979.
- Petruciani, Mario. "L'idea, la memoria, la nuova nascita: Ungaretti e Platone (con tracce parigine)". *Revue des Etudes Italiennes* 35.1-4 (1989): 58-69.
- Placido, Beniamino. "A tavola col Belli". *Belli: romano, italiano ed europeo*. Atti del II convegno internazionale di studi belliani. A cura di Riccardo Merolla. Roma: Bonacci, 1985. 393-95.
- The Play of the Self*. A cura di Ronald Bogue e Mihai I. Spariosu. Albany: State U of New York P, 1994.
- Pocknell, Brian. "The Egg and the Sword: Structures and Strategies in *Il giuoco delle parti*." *The Yearbook of the Society for Pirandello Studies* 13 (1993): 25-34.
- La poesia di Eugenio Montale*. Atti del convegno internazionale tenuto a Genova

- dal 25 al 28 novembre 1982. A cura di Sergio Campailla e Cesare Federico Goffis. Firenze: Le Monnier, 1984.
- Quinones, Ricardo J. "Foundation Sacrifice and Florentine History: Dante's Anti-Myth." *Lectura Dantis* 4 (1989): 10-19.
- . *Foundation Sacrifice in Dante's Commedia*. University Park: Pennsylvania State UP, 1994.
- Radcliff Umstead, Douglas. *Carnival Comedy and Sacred Play: The Renaissance Dramas of Giovan Maria Cecchi*. Columbia: U of Missouri P, 1986.
- Raimondi, Ezio. *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*. Il Mulino: Bologna, 1990.
- . "The Politician and the Centaur." (Traduzione di Michael Moore.) *Machiavelli and the Discourse of Literature* 145-60.
- Raya, Gino. "Metafore della fame." *La lingua del Verga*. Firenze: Le Monnier, 1962. 43-50.
- Rebhorn, Wayne. *Courtly Performances: Masking and Festivity in Castiglione's 'Book of the Courtier.'* Detroit: Wayne State UP, 1978.
- Reina, Luigi. *Il viaggio della Démetra. Elegismo regressivo e ansia di modernità negli scrittori meridionali del Novecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.
- La représentation du corps dans la littérature italienne*. Prefazione di Marie Anne Rubat du Merac. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1983.
- Riley, Gillian. "The Gastronomic Michelangelo." *Food, Culture and History* 119-31.
- Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*. A cura di Ferruccio Masini e Giulio Schiavoni. Palermo: Sellerio, 1983.
- Ritter-Santini, Lea. "La favola di Eco: langue et parole". *Retorica e critica letteraria*. A cura di Ezio Raimondi e di Lea Ritter Santini. Bologna: Il Mulino, 1978. 151-78.
- Salvatore Quasimodo, la poesia nel mito e oltre*. Atti del convegno di Messina, 1985. Roma-Bari: Laterza, 1986.
- Sanguineti White, Laura. *La scena conviviale e la sua funzione nel mondo del Boccaccio*. Firenze: Olschki, 1983.
- Santagostino, Giuseppina. "La lunga vita di Marianna Ucrìa: tessere la memoria sotto lo sguardo delle Chimere". *Italica* 73.3 (1996): 410-28.
- Santi, Victor A. "The Image of the Sun in the *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, and the *Grazie* of Ugo Foscolo." *Italian Culture* 3 (1981): 63-70.
- Savoia, Francesca. "Notes on the Metaphor of the Body in the *Gerusalemme Liberata*." *Western Jerusalem: University of California Studies on Tasso*. A cura di Luisa del Giudice. Introduzione di Luisa del Giudice e Domenico De Robertis. New York: Out of London P, 1984. 57-70.
- Scafoglio, Domenico. *Antropologia e letteratura. Saggi 1977-1995*. Vol. 1. Salerno: Gentile, 1996.
- Schneider, Marilyn. *Vengeance and the Victim. History and Symbol in Giorgio*



- Bassani's *Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Schutte, Anne J. "Speculum in Enigmate: Failed Saints, Artists, and Self-Construction of the Female Body in Early Modern Italy." *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy*. A cura di E. Ann Matter e John Coakley. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1994. 185-200.
- Sexton, Mary P. *The Dante Jung Correspondence*. Northridge, CA: Joyce Motion Picture, 1975.
- Shemek, Deanna. "Circular Definitions: Configuring Gender in Italian Renaissance Festival." *Renaissance Quarterly* 48.1 (1995): 1-40.
- Shoaf, R. A. "Ugolino and Erysichthon." *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*. A cura di Madison U. Sowell. Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1991. 51-64.
- Solinas, Pier Giorgio. "Idealismo, strutturalismo, marxismo". *L'antropologia italiana* 234-37.
- . *Itinerari di letture per l'antropologia. Guida bibliografica ragionata*. Roma: CISU, 1991.
- Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Stella, René. "La représentation du corps dans l'œuvre de Dante." *La représentation du corps dans la culture italienne* 3-27.
- Stephens, Walter. "Tasso and the Witches." *Annali d'Italianistica* 12 (1994): 181-202.
- Strazzeri, Giuseppe. "Il ciclo fecondazione-produzione-morte nella poesia di Antonia Pozzi". *Acme* 47.2 (1994): 15-27.
- Strocchia, Sharon T. *Death and Ritual in Renaissance Florence*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992.
- Sturm Maddox, Sara. "Eaux troublées: la navigation de l'âme dans les *Rime sparse* de Pétrarque." *L'eau au Moyen Age*. Aix-en-Provence: Publications du CUERMA, 1985. 335-47.
- Thompson, Doug. "The 'colloquio tra il divino e l'umano' in Pavese and Leopardi." *Bulletin of the Society for Italian Studies* 12 (1979): 19-30.
- Trinkaus, Charles. "Themes for a Renaissance Anthropology." *The Renaissance Essays in Interpretation*. London: Methuen, 1982. 83-125.
- . "The Question of Truth in Renaissance Rhetoric and Anthropology." *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. A cura di James J. Murphy. Berkeley: U of California P, 1983. 207-20.
- Tucker, Ken. "Warring Within and Warring Without: A Psychological Nexus between Shakespeare's *Troilus and Cressida* and Tasso's *Jerusalem Delivered*." *Journal of Evolutionary Psychology* 17. 1-2 (1996): 109-24.
- Tuscano, Pasquale. "I miti di Alvaro: il santuario di Polsi tra leggenda e realtà". *Critica Letteraria* 16.4 (1988): 695-720.
- Valesio, Paolo. "Ungaretti and the Miles Patiens: Dannunzian Genealogies."

- Stanford Italian Review* 8.1-2 (1990): 103-37.
- \_\_\_\_\_. *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*. Traduzione di Marilyn Migiel. New Haven: Yale UP, 1992.
- Venturi, Giovanni. "Cesare Pavese a trent'anni dalla morte: ipotesi critiche". *Risalire il Nilo* 311-21.
- Verene, Donald Ph. "Eliade's Vichianism: The Regeneration of Time and the Terror of History." *New Vico Studies* 4 (1986): 115-21.
- Verga. *L'ideologia. Le strutture narrative. Il "caso" critico*. A cura di Romano Luperini. Lecce: Milella, 1982.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry* 8.2 (1981): 265-79.
- Waller, Marguerite. "Historicism Historicized: Translating Petrarch and Derrida." *Historical Criticism and the Challenge of Theory*. A cura di Janet Levarie-Smarr. Urbana: U of Illinois P, 1993. 183-211.
- West, Rebecca. "Montale's 'Care ombre': Identity and Its Dissolution." *Forum Italicum* 23.1-2 (1989): 212-28.
- The Western Pennsylvania Symposium on World Literatures. Selected Proceedings: 1974-1991, A Retrospective*. A cura di Carla E. Lucente. Introduzione di Albert C. Labriola. Greensburg, PA: Eadmer, 1992.
- Wisch, Barbara. "The Passion of Christ in the Art, Theater, and Penitential Rituals of the Roman Confraternity of the Gonfalone." *Crossing the Boundaries* 237-62.
- Zaccaria, Giuseppe. "Il tumulto, Il buffone e la festa: sui capitoli XI-XV dei *Promessi Sposi*." *L'arte dell'interpretare* 507-22.
- \_\_\_\_\_. "Momenti carnevaleschi. Da "Una peccatrice" a "Per le vie". *Famiglia e società nell'opera di G. Verga* 61-72.
- Zecchi, Barbara. "Il corpo femminile trampolino tra scrittura e volo: Enif Robert e Biancamaria Frabotta: Settant'anni verso il tempo delle donne." *Italica* 69.4 (1992): 505-18.
- Zorzi Pugliese, Olga. "Liminality and Ritual in the Renaissance Attitude to Antiquity." *Altro Polo. A Volume of Italian Studies*. Sydney, NSW, 1984. 15-22.
- \_\_\_\_\_. "Rites of Passage in Leonardo Bruni's Dialogues to Pier Paolo Vergerio." *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association* 6 (1985): 127-40.

## Prove fenomenologiche su segni sacrali

### 1. *La disperazione fossile*

È noto che otto milioni di anni fa, circa, imponenti fenomeni eruttivi che in Africa, già interessata milioni di anni prima dal parossisma tellurico che produsse la frattura del Mar Rosso, portarono all'apertura dell'immensa fossa tettonica longitudinale chiamata Great Rift Valley che procede da nord a sud dal Mar Rosso al Tropico del Capricorno.<sup>1</sup> Questo dissesto geologico diede origine ad un abbassamento del fondo della Rift Valley e ad un innalzamento di elevati vulcani (il Kilimangiaro e il Monte Kenya) e di alte falesie sul fronte occidentale che, ostacolando il decorso dei venti umidi provenienti da ovest, trasformarono più tardi il clima della parte orientale dell'Africa in quello tipicamente secco a regime monsonico della savana. Così, mentre i primati antropomorfi occidentali, ivi presenti, continuarono a menare vita arboricola senza trauma alcuno nelle foreste umide equatoriali e tropicali dove erano nati, conservando o specializzando addirittura tale adattamento, quelli orientali (Sud Africa, Tanzania, Kenia, Etiopia), sotto un'inattesa ed elevata pressione ambientale prodottasi dal duplice evento tettonico e climatico, non compensabile biologicamente, furono condannati brutalmente all'estinzione. Tale drammatico esito che è, per altro, la regola e non l'eccezione sul nostro pianeta, dato che oltre il 90% delle specie viventi si è frattanto estinto, fu, per così dire, evitato o, meglio, rinviato, almeno fino ad oggi, per merito di una australopitecina fortunosamente deviante che con l'assunzione della locomozione bipede e l'avvento, sia pure a livello minimale, della cultura diede avvio al processo lento, precoce e discontinuo, del tutto impreveduto e avventuroso, della ominidizzazione culminante nell'*Homo sapiens sapiens* attualmente in vita. In senso generale si può dire che un organismo vivente è destinato all'estinzione se perde la solidarietà vitale con il mondo ambiente con cui deve interagire per vivere. E la solidarietà vitale svanisce quando una qualsivoglia pressione ambientale inattesa o imponente si esercita su un organismo che non è in grado di rispondere ad uno stimolo

---

<sup>1</sup> Tale datazione è il frutto di un "compromesso cronologico" tra i quindici milioni di anni proposti dai paleontologi e i tre milioni di anni avanzati dai biologi molecolari. Ciò fu concordato in un convegno internazionale indetto a Roma nel maggio del 1982 dalla Pontificia Accademia delle Scienze. Per il duplice evento tettonico e climatico all'origine del processo di ominidizzazione, cfr. Coppins 70-77.



eccedente del tutto la portata del programma biologico di cui esso è dotato per sopravvivere. Se con la locuzione *sindrome del ragno* si allude a quel particolare *status* in cui, come ritengono gli entomologi, il ragno sembra non distinguere tra il proprio corpo, la tela che ha tessuto e la mosca che vi si è impigliata, cioè, in definitiva, intende l'immanenza assoluta della condizione animale in cui l'essere vive, interagendo con il mondo ambiente che ecologicamente gli appartiene, in presa diretta, immediata e fusionale con esso, tale solidarietà vitale primaria può essere acquisita e conservata solo mediante un programma biologico adeguato che assicuri una soddisfacente omeostasi tra l'organismo e il suo *habitat*.

Se "ogni animale è *nel mondo come acqua dentro l'acqua*" (Bataille 48; anche 49-53), la perdita della solidarietà vitale comporta la crisi dello stato di immanenza assoluta propria della condizione animale, cioè l'insorgere di una frattura divaricantesi là dove prima dominava il continuum fusionale delle interazioni automatiche, di norma garantite ed assistite dal programma biologico, sussistenti tra l'organismo vivente ed il suo ambiente. L'implosione, quindi, dell'immanenza animale significa l'insorgere di una frattura e, con l'allontanarsi di ciò che occorre per sopravvivere, l'irruzione di una *trascendenza che uccide*. Ma un allontanamento irrelato che divincola il mondo ambiente dall'abbraccio della indistinta partecipazione animale e, come distanziandolo dal sé animale, lo rende duramente visibile, collocandolo del tutto fuori portata da ogni possibile fruizione su base puramente biologica, è il segnale inequivocabile che annunzia a qualunque animale condannato la sua imminente estinzione.

Se ora questa lontananza mortale non fosse stata abitata lentamente e precocemente da un senso di complessità crescente che, surrogando i perduti legami della solidarietà animale con le relazioni artificiali delle protesi culturali, avrebbe intanto salvato l'australopitecina inducendo il processo di ominizzazione di progenitori scimmieschi lungo percorsi di mutazioni bioculturali del tutto inauditi, questo primate si sarebbe estinto in un breve volgere di tempo.<sup>2</sup> Intendo rinviare, per ora, l'analisi dettagliata dei complicati processi genetici che presiedettero all'avvento della cultura e resero, così, possibile con tale singolare deviazione la sopravvivenza dell'australopitecina africana, nostra remota progenitrice. Desidero, piuttosto, concentrare l'attenzione analitica su quel vissuto elementare primario del terrore e della pena che ha dominato e domina ancora *de profundis* la coscienza impotente di un primate votato all'estinzione, quale noi siamo: quello della *disperazione fossile*.

È noto che filosofi, letterati, teologi, etc. hanno affrontato da sempre il tema

---

<sup>2</sup> Senza zanne e senza artigli un'antropomorfa non può sopravvivere nella savana. Pertanto, la scheggiatura *clactoniana* della selce che esita scaglie dai bordi incidenti e laceranti è l'espedito fabbrile più elementare — suggerito probabilmente dall'efficacia di un pregresso impiego artificiale di selci naturalmente scheggiate (attribuito già al *Ramapiteco*) — per fornire a quel bipede inerme una protesi culturale di sopravvivenza.

della cosiddetta *angoscia esistenziale* che accompagnerebbe come un'ombra l'avventura terrestre dell'uomo, elaborando motivazioni e adducendo ragioni che sono sovente più oscure dell'enigma che dovrebbero svelare. Ritengo, ora, che i contributi più recenti offerti dalle scienze storiche della terra, da quelle geologiche, paleobotaniche, paleoantropologiche, paleontologiche etc., sebbene sempre esigenti corroborazioni e integrazioni continue, unitamente ai risultati di analisi fenomenologiche stimulate o no da tali scoperte e condotte, comunque, in tale direzione, consentono di individuare nel vissuto ancestrale di una remota antropomorfa, votata con certezza all'estinzione, quella disperazione fossile che potrebbe illuminare a giorno le ragioni di quell'oscuro ed ostinato sentire umano, qualificato come angoscia esistenziale, motivandolo mediante una lezione diversa da quella usuale.

La disperazione fossile è, anzitutto, il vissuto primario indotto dalla coscienza di una condizione esistenziale di irrelazione mortale con l'ambiente, non già dal terrore immediato nato di volta in volta da un incontro specifico con un evento terrifico meramente presente che, in quanto tale, produrrebbe solo la nera coscienza della costrizione dell'urgenza nell'affrontarlo, con o senza successo, come accade sempre nell'immanenza animale. La disperazione fossile, allora, come coscienza elementare della propria impotenza e della propria condanna a morte è il vissuto fondamentale e insopprimibile della genesi, della conservazione e dello sviluppo di ogni protesi culturale. E questa è stata intesa, probabilmente fin dall'inizio, visti gli esiti imponenti della ominidizzazione, come l'unico mezzo di salvezza di quell'antropomorfa. Il vissuto della disperazione fossile, allora, è la matrice vissuta, precoce e originaria, di tutte le devianze che caratterizzeranno lentamente e discontinuamente *Homo*, in quanto essa, a differenza di quanto accadde in tutti gli altri organismi viventi condannati all'estinzione, che non riuscirono ad affrontare i problemi di sopravvivenza ambientale se non appellandosi ostinatamente al loro ormai inadeguato programma biologico, produsse in quel remoto nostro progenitore scimmiesco la coscienza correlata che lo stato di immanenza animale e l'interazione immediata con l'*habitat* — cioè senza protesi artificiali — sarebbe stata la fine. Proprio per questo, la disperazione fossile è il vissuto identitario di un essere disperato in sé e per sé, disperato per il suo semplice sentirsi di esistere, perché in quel primate coscienza di esistere e coscienza della propria impotenza radicale furono, molto probabilmente, tutt'uno. Sorda, cieca, immotivata ed inestinguibile, essa giace a tergo del fortunoso processo di ominidizzazione e funge nascostamente come una generale cassa di risonanza, alonando di un'eco abnorme le crisi piccole e grandi della nostra quotidiana esistenza, dall'australopitecina sopravvisuta per caso all'*Homo sapiens sapiens* dei tempi attuali. Un primate, dunque, che era stato votato all'estinzione e che tuttavia — *caso unico in tutto il pianeta* — riuscì a differire fortunosamente la propria morte.

L'invenzione culturale che come una protesi ha consentito la sopravvivenza di quel primate, surrogando la solidarietà vitale, immediata e animale, andata in

frantumi, con una solidarietà artificiale, mediata e quindi ominide, non può in alcun modo prescindere dal vissuto della disperazione fossile, almeno finché *Homo* è *Homo*, e qualunque analisi di storia della cultura dovrebbe, a mio avviso, necessariamente presupporla. Tuttavia, per quanto efficace ed esclusiva possa rivelarsi, una protesi resta pur sempre una protesi, e l'inestinguibilità ostinata di quel vissuto tragico di matrice ancestrale, cui prima accennavo, è il sintomo evidente che la solidarietà artificiale, indotta surrogatoriamente dalla cultura *con l'invenzione di un senso che ha abitato con specifici ruoli relazionanti e in molteplici modulazioni una lontananza mortale*, non ha cancellato né poteva cancellare il vuoto traumatizzante di quella separazione irrelata che indusse in un primate il vissuto molto particolare di quella coscienza disperata. Del resto, il vissuto elementare specifico, direttamente antagonista di tale angoscia primordiale *totale*, non fu evidentemente tanto quello parziale e precario degli espedienti materiali e simbolici, via via escogitati, per la mera sopravvivenza quotidiana, cioè per il semplice differimento giornaliero di una estinzione chiaramente imminente, data la coscienza dell'inadeguatezza funzionale del corpo proprio, ma piuttosto quel vissuto altrettanto totale e totalmente contrastante, legato *all'idea di una esistenza dalla durata indefinita, cioè del tutto priva di una morte senza ritorno*. Solo la salda certezza in un vivere interminato, infatti, potrebbe contrastare efficacemente il vissuto di quella disperazione fossile che ha segnato profondamente la storia di *Homo* sulla Terra.<sup>3</sup>

Il vissuto della disperazione fossile, quindi, come coscienza della perdita della immanenza animale e dell'insorgere di una condizione mortale d'irrelazione,<sup>4</sup> è apparso strutturalmente irreversibile perché consustanziale all'esistenza stessa di *Homo*, sebbene da sempre *Homo* l'abbia culturalmente contrastato in molteplici modi. Si tratta di un singolare vissuto individuale e collettivo, cioè di un vissuto proprio di una specie di primati che doveva estinguersi e che, almeno finora, non si è estinta. In quanto è il vissuto della sofferenza primordiale per la perdita della solidarietà animale, esso è certamente fossile, ma in quanto quella condizione di immanenza assoluta è andata perduta irreversibilmente in *Homo*, tale vissuto è, evidentemente, un vissuto reale permanente e inalienabile che intride il nostro essere e la nostra stessa coscienza.

Una nota lezione retorica di tradizione umanistica, profondamente consolidata particolarmente in Occidente, ha sempre interpretato l'avvento della

---

<sup>3</sup> Mi permetto di rimandare al volume miscelaneo *Mostri divini. Fenomenologia e logica della metamorfosi*, ove l'analisi fenomenologica individua nella logica della metamorfosi uno dei fondamenti razionali della cruciale credenza magico-religiosa nella rinascita.

<sup>4</sup> Benché questo importante tema necessiti di adeguati approfondimenti fenomenologici, è difficile non correlare questi vissuti elementari a quelli non meno elementari — attestati storicamente ed etnologicamente — della credenza nella superiorità e, quindi, nella sacralità dell'animale.



cultura umana sul pianeta come il frutto della trionfale liberazione dell'uomo dalle catene del cieco istinto biologico mediante l'irrompere della luce dell'intelligenza che avrebbe spazzato le tenebre della originaria condizione animale. Tuttavia, pur prescindendo da certe ardue difficoltà che tale tesi inevitabilmente comporta, e cioè di spiegare, anzitutto, perché un essere totalmente immerso nell'immanenza fusionale animale abbia voluto liberarsi da tale condizione ed uscirne progressivamente del tutto e come, poi, abbia potuto farlo senza usare le note tecniche di sollevamento del celebre barone di Münchhausen, appare evidente, dopo quanto detto, che *Homo* è il risultato di un complicato processo, filogenetico e storico-culturale ad un tempo, innestatosi e sviluppatosi a partire da un primate sventurato che ne ha dato l'avvio *non già sollevandosi dalla cieca immanenza animale, ma sfuggendo fortunatamente alla estinzione annunziatagli dalla perdita della solidarietà vitale dovuta ad una aggressione ambientale non compensabile da alcun preordinato programma biologico adeguato*. *Homo*, allora, non sarebbe emerso dopo una faticosa, ma felice avventura iniziata da un progenitore sportosi audacemente al di sopra della propria condizione animale ove un organismo vivente, se fornito di adeguato programma biologico, vive innervato nel proprio *habitat* con salda e sicura immediatezza senza problemi di fondo, ma, al contrario, *da un progenitore animale costretto con inaudita violenza a sottrarsi di fatto alla condizione animale perché lo starci avrebbe comportato per lui una morte sicura*. È, in definitiva, *il mondo ad essersi allontanato, per così dire, da quel primate, ponendosi fuori della portata dei suoi bisogni elementari, e non già il primate ad aver indietreggiato, staccandosi da quello*. E, in tal senso, solo il recupero, del tutto improbabile di tale remotissimo *status* esistenziale potrebbe estinguere di certo tale disperazione fossile, ostinatamente rimbombante, che nessuna protesi culturale, per quanto complessa, potrà mai cancellare riducendola, così, al silenzio.

Che la malattia e la morte siano state diffusamente intese come la conseguenza di un decadimento da una originaria condizione umana ritenuta felice ha occultato, data anche l'ecumenicità di questo noto tema mitico, l'originarietà primaria del vissuto della disperazione fossile scoperta dalla fenomenologia. Tale importante motivo mitico, che attribuisce alle reazioni di un Sacro che uccide per punire colpe o dimenticanze commesse – anche al di là di qualunque intenzione – la drammatica condizione in cui versa l'uomo, ha immaginato “negativamente” stati d'esistenza radicalmente opposti, cioè felici, collocandoli nell'*Urzeit* o nell'*Endzeit*, cioè prima o dopo i tempi dell'umana sofferenza. Il vissuto di un Sacro che uccide onde esercitare una rappresaglia per comportamenti errati o sbadati è, del tutto comprensibilmente, matrice vissuta di proiezioni mitiche di *status* esistenzialmente beati prima e dopo la condizione umana *lapsa*, nello spirito radicale di un antagonismo assoluto dell'assurdità e della morte.

Il vissuto della disperazione fossile ci attesta, quindi, che il nostro remoto progenitore non si è sollevato dal fango paludoso dell'animalità per diventare *Homo*, ma è stato, piuttosto, espulso da esso suo malgrado e a viva forza, pena

una morte annunciata e priva di alternative cosiddette biologiche. Tale lezione complessifica considerevolmente il rapporto *uomo-animale* che non si potrebbe più inquadrare, comunque, alla luce della interpretazione tradizionale dell'avvento "miracoloso" di processi di ominidizzazione innestatisi in alcune antropomorfe per ragioni irragionevoli, cioè, fondamentalmente, incomprensibili e imperscrutabili. In realtà, tra l'animale, come organismo in cui l'omeostasi necessaria alla sopravvivenza è sempre garantita, in condizioni normali, da soddisfacenti automatismi biologicamente programmati, e l'uomo, come organismo cui la sopravvivenza non è biologicamente assicurata nemmeno in condizioni normali, ma sempre e solo da dispositivi artificiali, cioè dalla cultura, non c'è alcun rapporto di diversità gerarchica o di scarto misurabile, ma, piuttosto, l'irrelazione profonda tra alterità destinate a spartirsi con modalità comportamentali complesse e contrastanti un medesimo territorio, quello del nostro pianeta.

Benché il vissuto della disperazione fossile sia un vissuto estremamente elementare, esso non è un mero vissuto animale, attribuibile, cioè, senz'altro anche ai più evoluti organismi viventi rientranti in quel 90 % delle specie viventi che si sono estinte. Il vissuto della disperazione fossile, in effetti, come *coscienza di una impotenza radicale* — dovuta nell'ottica scientifica all'assenza di un programma di sopravvivenza biologicamente garantito — è animato e traversato da cima a fondo da una precisa intenzionalità che — a differenza dell'episodica e marginale fuga dell'animale di fronte al pericolo senza risonanza generale alcuna — genera contestualmente lo specifico vissuto coscienziale della impotenza radicale e quello di una potenza sovrumana che si ritiene aggredisca ed uccida intenzionalmente. Ed è proprio dall'interno di questo complesso intenzionale primario che scaturisce quel senso salvifico con l'istituzione di credenze e di tecniche culturali magico-religiose, destinate a comprendere, a placare e a blandire le potenze terrifiche. Il vissuto della disperazione fossile, pertanto, è elementare proprio in un senso molto particolare e cioè quello per cui senza di esso il processo di ominidizzazione non si sarebbe mai potuto avviare sulla nostra Terra.

## 2. Disperazione fossile e storia

Il vissuto della disperazione fossile, come vissuto dell'impotenza primaria priva di qualunque riscatto di natura biologica in un essere condannato all'estinzione e che non si è estinto, è apparso nell'analisi fenomenologica come un motivo esistenziale dominante nella storia della ominidizzazione e risuona sordamente, ancora, nei ritmi della vita quotidiana di *Homo*, indipendentemente dall'indole, dall'efficacia e dalla complessità dei sistemi di sicurezza allestiti, di volta in volta, nella storia delle culture del pianeta. Così, per quanto la conclamata fossilità per genesi e per contenuto di un simile vissuto irrelato possa indurre a

confinarlo erroneamente, anche dopo il suo emergere fenomenologico, in un ruolo marginale ed epifenomenico nello studio della condizione umana generale pregressa e attuale, in realtà, dopo quanto è stato osservato, esso è apparso specificamente consustanziale con l'indole più abissale della stessa condizione umana.

Alcuni antropologi e alcuni filosofi della storia intendono di norma per *storia*, in particolare là dove alludono in generale alle *res gestae*, qualcosa che da un punto di vista fenomenologico si dovrebbe intendere, piuttosto, *come ciò che è vissuto come mera consumazione quotidiana dell'esistenza, come un proliferare inesausto, tendenzialmente caleidoscopico, di eventi più o meno inattesi e critici, che senza interventi di modellizzazione non avrebbero alcun senso autonomo o intrinseco ed alcuna direzione in sé*. L'assenza di direzione, soprattutto, è talmente evidente in questo caso che non possono nemmeno predicarsi correttamente né la monodirezionalità di un procedere nel senso della cosiddetta freccia del tempo né, tanto meno, lo statuto di irreversibilità di un simile cieco trascinarsi.<sup>5</sup> La storia, invece, come è noto, non può che avere una direzione (progressiva o regressiva) e un senso, assoluto o relativo, comunque essa venga intesa.

In realtà, tale enigmatica condizione quotidiana di disordine e di frastuono, tendenzialmente caotica e quasi sempre critica, antagonizzata da sempre mediante tecniche culturali più o meno complesse, viene illuminata a giorno solo se l'analisi antropologica muove proprio dal vissuto della disperazione fossile che ne costituisce la struttura portante e l'originario senso. La storia, invece, sia essa intesa come *res gestae* sia come *historia rerum gestarum*, è un concetto filosofico e tecnico del tutto specifico di matrice culturale occidentale e tale costruito appare alquanto fuori misura e decisamente sviante se applicato senza cautela alcuna per comprendere condizioni culturali ed esistenziali di qualsivoglia etnia. Se l'antropologo, l'etnologo e lo storico delle religioni e persino un fenomenologo della religione come M. Eliade, infatti, ritengono che il tempo dell'uomo sia intrinsecamente irreversibile e che, in definitiva, sia essenzialmente storica l'esistenza umana, è evidente che costoro, studiando culture ad esclusiva cogenza magico-religiosa, dovrebbero fatalmente assumere e giudicare come un assurdo e patetico *escamotage* le "rinascite" periodiche o *ad libitum* attese con trepidazione e sostenute mediante la ripetizione di miti cosmogonici, i cui eventi forti ed esemplari vengono ritenuti riattivarsi ritualmente ora come allora onde coniugarsi con i tempi deboli della quotidianità (Eliade, *Forgerons et alchimistes* 155). Il tempo del mito e il tempo della storia, il tempo reversibile (della ripetizione più che ciclico, come propendono notoriamente Eliade ed altri) e il tempo irreversibile sono fenomenologicamente segni temporali di valenze

---

<sup>5</sup> Mi permetto di rinviare, per l'approfondimento fenomenologico di tali importanti vissuti temporali, al mio saggio *Tempi che salvano. Prove fenomenologiche generali su modelli alieni di tempo*.



culturali reciprocamente altre e *non sono in alcun modo coniugabili tra di loro*.<sup>6</sup>

La cultura mitico-rituale e quella scientifico-tecnologica, pertanto, sono tutte da intendere, in via generalissima, come sistemi di teorie e di tecniche di riscatto dalla quotidiana condizione di atona consumazione dell'esistenza, segnata e scandita in profondità da quella disperazione fossile di cui l'uomo non può essere lasciato inerme in balia senza estinguersi come specie. Tuttavia, a prescindere dalla loro concreta efficacia antagonistica che non può, comunque, essere valutata *oggettivamente* perché d'indole culturalmente contestuale, esse non sono tra di loro commensurabili.

Questa analisi del Sacro avrebbe, quindi, evidenziato che la generalissima distinzione tra la sfera del sacro e quella del profano, segnata usualmente dalla radicale separazione e dall'assoluta alterità della dimensione sacrale, benché, certo, non erronea e confortata anche dalla fenomenologia, appare meramente relazionale e, quindi, inevitabilmente del tutto vuota, cioè priva di contenuti specifici isolabili rigidamente in ciascuno dei membri della dicotomia: anche il profano, evidentemente, può essere riguardato, rovesciando, per così dire, la prospettiva della relazione, come assolutamente altro rispetto al Sacro. Se, invece, l'analisi fenomenologica viene volta all'isolamento dei valori manifestativi differenziali presenti specificamente nei costituenti di tale dicotomia, balza subito all'attenzione, piuttosto, l'imponente dislivello di *potenziale energetico* sussistente tra il Sacro ed il profano. I vissuti sacrali sono vissuti potenti in maniera eminente e sono talmente reali e significanti in assoluto da essere assunti come fonte unica di vita e di realtà e come matrice esclusiva di modelli e di paradigmi per tutte le necessità via via insorgenti nell'esistenza umana. I vissuti profani, come vissuti segnati dalla irrelazione della trascendenza e dalla disperazione fossile, sono, invece, vissuti quotidiani che, se abbandonati a loro stessi senza sostegno alcuno, sono destinati all'impotenza radicale e, quindi, all'irrealtà, all'insignificanza e alla morte senza ritorno. In tal senso, particolarmente nelle società cosiddette tradizionali, la linea di demarcazione tra il sacro e il profano è indubbiamente visibile, anche in maniera netta, là dove preghiere, invocazioni, riti e liturgie segnalano il perimetro di spazi e tempi in preda alla sofferenza. Ma tale frontiera appare, di necessità, fluida e mobile, data l'indole totalitaria ed accentratrice della sfera sacrale, necessaria, del resto, per attuare l'opera fondamentale di sostegno e di soccorso cui il suo ruolo e la sua funzione la destinano nei confronti della sfera profana che può salvarsi solo coniugandosi con gli spazi ed i tempi forti abitati dalle figure potenti.

---

<sup>6</sup> È ovvio che se non c'è nulla da obiettare alla credenza nel *mistero* di un simile evento da parte degli "indigeni cristiani" che seguono contenuti di fede e categorie proprie della complessa cultura cui appartengono, è invece alquanto singolare proiettare su culture "selvagge", arcaiche o attuali che siano, un simile "mistero" per comprendere e spiegare, ad esempio, le loro prassi rituali.

L'analisi fenomenologica del Sacro evidenzia che il vissuto elementare della disperazione fossile — come vissuto della generale impotenza di *Homo* — in ampi contesti magico-religiosi trovasi alla radice del diffuso immaginario collettivo relativo alla presenza e all'azione del Caos e del Male primordiali nell'universo, la cui negativa potenza, stando ad estesi dettati mitici ed a comportamenti rituali, sembra significativamente altrettanto insopprimibile del vissuto della disperazione fossile stessa. Il Caos ed il Male, in definitiva, sono le cifre oscure con cui culture mitico-rituali vivono, intendono e si rappresentano le ragioni della condizione esistenziale di impotenza e di precarietà radicali di *Homo*.

In tal senso, benché le figure potenti della creazione abbiano sconfitto nella selvaggia battaglia degli inizi le forze del Caos, mettendo, così, alla luce il Cosmo, tale vittorioso conflitto creatore, essendo mitico e non storico, è destinato fatalmente a ripetersi sempre come allora, dove e quando fratture spaziali e temporali del Cosmo, interrompendo una continuità vigilata e garantita, lasciano varchi all'irruzione delle potenze negative, dome, ma non distrutte, che, riemergendo puntualmente, assumono il volto ben noto di tutti i mali e di tutte le sciagure degli umani. L'analisi fenomenologica avrebbe, così, individuato nel vissuto temporale profano di universi culturali ad assoluta cogenza e ad elevata pervasività magico-religiosa non già l'irreversibilità storica degli eventi — secondo note e ostinate interpretazioni occidentali — ma la mera consumazione di una esistenza esposta quotidianamente alla reversibilità terrificata del Caos degli inizi che assume e trascrive nella cifra del mito le ragioni genetiche del vissuto enigmatico della disperazione fossile e della esistenza umana nel tempo.

Ed è proprio sullo sfondo di questa complessa concezione mitico-rituale che acquista senso la ripetizione liturgica di azioni di figure potenti creatrici, vittoriose delle forze del Caos nello scontro degli inizi di ogni esistenza, sedimentate e inerti nei miti cosmogonici, che antagonizza frontalmente la reversibilità negativa del Male con la reversibilità positiva, cioè salvifica, degli eventi creatori di tutto. Se la reversibilità terrificata non ci fosse a determinare e a scandire il tempo quotidiano — e non ci può essere qualora il debole tempo profano sia inteso come tempo storico irreversibile e quindi impermeabile al mito — la reversibilità salvifica diventa, comunque lo si assuma, un imbarazzante enigma.<sup>7</sup> La tradizionale interpretazione occidentale "irruzione dell'Eterno nella storia", ampiamente diffusa tra teologi, storici delle religioni ed etnologi (si pensi solo, ad esempio, a M. Eliade e al nostro E. de Martino) implica l'equivoco coniugarsi del tempo reversibile dello *hieros logos* (mito) con il tempo irreversibile degli accadimenti storici e occulta le soggiacenti strutture temporali coinvolte in ogni evento di sostegno sacrale che solo rendono possibili, efficaci e comprensibili le azioni rituali. È inevitabile che in tal modo

---

<sup>7</sup> Si veda il mio *Tempi che salvano*.

queste vengano sospinte nella cultura occidentale nella semantica del simbolico, del metaforico e del mistero, smarrendo, così, del tutto il fine esistenziale di ogni *dròmenon* religioso e cioè il raggiungimento dell'efficacia reale e non traslata del sostegno invocato e indotto con l'irruzione del Sacro nel mondo.

L'interpretazione generale del tempo umano come tempo storico, irreversibile, cioè come un tempo in cui gli eventi si avvicendano in sequenza uno dopo l'altro e uno diverso dall'altro, è uno degli esiti — sebbene tra i più rilevanti per le conseguenze che ne derivano — dell'incapacità occidentale di liberarsi risolutamente dalla tradizionale lezione che riduce il sistema mitico-rituale alla semantica della mera affabulazione fantastica e irrazionale, alla "psicosi collettiva istituzionalizzata" segnata da prassi illusorie perché evasive da ogni realtà e destinate, quindi, prima o poi, alla disfunzionalità operativa e al disinganno.

Malgrado importanti avvisaglie di una recente inversione di tendenza, è impossibile sottrarsi di fatto a questa devastante ermeneutica senza individuare e comprendere il *logos* — vero e proprio — del *mythos* come *forma altra di razionalità* e quindi come interpretazione *altra* del mondo e come orientamento *altro* per tutte le azioni — persino quelle fabbrili — dell'uomo.

### 3. Disperazione fossile e Sacro

*Quando un uomo dimentica gli dèi, gli dèi dimenticano lui.*  
(dal mito ittita di Kessi)

Le precedenti analisi fenomenologiche avrebbero individuato dei percorsi analitici molto nitidi:

1) l'implosione dell'immanenza totale caratteristica della condizione animale, causata da una pressione ambientale non compensata e non compensabile, *significa l'irrompere di una trascendenza potenzialmente assoluta, cioè di una lontananza potenzialmente irrelativa, l'apparire fuori portata di ciò che è necessario alla sopravvivenza;*

2) *la trascendenza che uccide* conduce sempre qualunque organismo vivente che ne è preda a morte certa;

3) tale condizione critica avrebbe indotto in un primate (*australopithecina*), cosciente dell'inadeguatezza funzionale del proprio corpo in rapporto all'ambiente, il vissuto primario della impotenza radicale e quindi la *disperazione fossile*;

4) la comparsa di un senso che salva *differendo*, così, l'estinzione della specie: vissuti affettivi di dipendenza e di subalternità — con o senza sensi di colpa per infrazioni od omissioni commesse, vere o presunte — radicati nella disperazione fossile, generatisi al cospetto di una trascendenza che *uccide intenzionalmente*;

5) la genesi del Sacro originario con l'assunzione di tale trascendenza, come



lontananza inizialmente del tutto irrelativa, cioè *malefica*, in una lontananza relata dal culto e quindi anche potenzialmente *benefica*.

Il vissuto del *tremendum* (malefico) e non quello del *fascinans* (benefico) costituirebbe, seguendo tali analisi fenomenologiche, il vissuto fondamentale ed originario della potenza sacrale. La negatività assolutamente primaria del Sacro come trascendenza che uccide risiederebbe nel suo aurorale apparire proprio come una irrelazione e una lontananza che rendono del tutto inadatti alla sopravvivenza i mezzi naturalmente a disposizione di un essere privato delle cieche sicurezze dell'immanenza biologica. E in tal senso le analisi fenomenologiche illuminerebbero di una luce del tutto particolare, conferendogli un crudo e preciso radicamento realistico, quel vissuto della separatezza e dell'isolamento come ben noto connotato del Sacro che gode senza dubbio, malgrado numerose e notevoli modulazioni differenziali culturali, di una generale portata ecumenica.<sup>8</sup>

A partire da quel remoto trauma, ogni crisi grande o piccola dell'umana esistenza si iscrive ed è da intendere fenomenologicamente nella cifra dell'irrelativo e tale irrelativo specifico risuona sempre di quell'irrelazione primaria e assoluta che potrebbe sempre uccidere *Homo* ciecamente se la cultura collassa. Diversamente da usuali e note tesi filosofiche e teologiche, la scoperta fenomenologica del fondamento sacrale come vissuto primario del *tremendum*, cioè di una potenza originariamente malefica, ribalterebbe da cima a fondo i termini di un millenario, irrisolto quesito: *è la presenza del bene nel mondo ad essere enigmatica e problematica, non già quella del male*. L'assurdità della nostra esistenza nella storia della Terra non risiede affatto nell'originario strapotere del negativo dominante palesemente su di essa da cima a fondo, ma, al contrario, *nell'inaudito differimento dell'estinzione in un organismo vivente condannato biologicamente a morte sicura*. Che un senso salvifico, sebbene precario, sia potuto scaturire nel cervello di un essere morituro in preda ad una inaudita disperazione, controbilanciando così le enormi tensioni distruttive opposte da forze di gran lunga superiori, trascinanti verso il nulla, questo è, piuttosto e ancor oggi, il vero enigma che andrebbe individuato e risolto.

Se la potenza negativa (*tremendum*) significa il vissuto della trascendenza irrelata, cioè il vissuto di qualcosa di necessario alla vita collocatosi inopinatamente del tutto fuori di qualunque portata per la sua fruizione, la potenza positiva (*fascinans*) è il vissuto della trascendenza relata, relata tramite un senso che, rompendo un isolamento tendenzialmente assoluto e irreversibile, colloca l'inerte primate vicino, accanto, persino in contatto con la potenza sacrale, salvandolo.<sup>9</sup> È evidente che tutto ciò non sarebbe stato possibile se quel

<sup>8</sup> Ad esempio in ebraico la radice *qdsh* del termine "sacro" significa, appunto, isolamento e separatezza.

<sup>9</sup> La distinzione fenomenologica tra la trascendenza irrelata *come trascendenza che uccide* e la trascendenza relata *come trascendenza che salva* dovrebbe indurre ad una approfondita riflessione non convenzionale sull'indole e sul ruolo dell'idea di

nostro progenitore fossile si fosse limitato a vivere e a intendere in maniera atona l'esperienza terrifica di una trascendenza mortale. Egli, infatti, si sarebbe inevitabilmente estinto se avesse assecondato, per così dire, passivamente con un proprio atteggiamento irrelativo, al cospetto del *tremendum* trascendente, l'irrelazione reale conclamata del suo *status*. Fu questo, in definitiva, l'atteggiamento comune di tutte le specie che si sono, via via, irreparabilmente estinte sulla Terra. Ciò non avvenne perché, molto probabilmente, *fin dall'inizio quel tremendum fu trasfigurato dal primate come Sacro* e un senso fondatore di relazioni abitò, fin d'allora, quella lontananza originariamente irrelativa e mortale.

Cosa significa affermare che quella trascendenza apportatrice di morte fu trasfigurata fin dall'inizio in una potenza sacrale che, sebbene tremenda, sarebbe entrata in difficili, complesse e precarie relazioni con il primate, rompendo in tal modo quell'isolamento mortale? Come già detto, a differenza di quanto è sicuramente accaduto in tutti gli altri organismi viventi del pianeta votati all'estinzione, quell'alterità tremenda da cui dipendeva integralmente la vita fu ritenuta dal primate espressione di una volontà deliberata, di un disegno premeditato, e gli fu attribuita, così, una *nòdesis*, cioè un'intenzionalità, sebbene fuori di ogni misura umana e sovente oscura e indecifrabile.<sup>10</sup> La sua spaventosa lontananza, la sua segregazione apportatrice di sofferenza e di morte, non furono vissute e assunte come condizioni ineluttabili, ma come un volontario sottrarsi, un premeditato occultarsi, che dovevano avere delle motivazioni e, quindi, un senso. E si ritenne che queste ragioni, una volta comprese e ponderate, avrebbero potuto suggerire, forse, ad *Homo* gli opportuni rimedi per indurre le potenze terrifiche a mutare tale tragico comportamento, sottraendosi, così, alla distruzione imminente. Vissuti penosi generatisi da una aggressività incontenibile ed incomprensibile, gravati in certi casi da sensi di responsabilità per colpe commesse, sovente del tutto futili e inconsapevoli, da riscattare anche onerosamente pur di sopravvivere, ingigantiti da un regime coatto di dipendenza totale, bastarono al primate per interpretare la propria condizione irrelata di morituro come causata dal suo dipendere totalmente da figure potenti divenute malevoli anche per una reazione punitrice di colpe commesse. E questo vissuto elementare, in cui si radicarono profondamente le ragioni culturali di *Homo*, trasformò la lontananza totalmente terrificca, perché del tutto irrelata, in una lontananza solo parzialmente terrificca e, comunque, in qualche modo controllabile, perché ormai relata dai nessi mitico-rituali, sempre più articolati e complessi, che legarono indissolubilmente *Homo*, per la vita e per la morte, a

---

trascendenza del Divino nella cultura occidentale a partire dai Greci.

<sup>10</sup> In un celebre *Inno* in lode di Enlil, capo supremo del pantheon dei cinquecento dèi del Paese, un devoto scriba sumero, ad esempio, così si esprime: "Enlil, le tue molte perfezioni fanno restare attoniti; la loro natura segreta è come matassa arruffata che nessuno sa dipanare; è arruffio di fili che non se ne vede il bandolo" (Pettinato 310).

quel Sacro *tremendum* e *fascinans*, nella logica e nell'economia dello scambio culturale di invocazioni e di sacrifici, di riparazioni e di favori.

Se non fosse soltanto un errore di trascrizione della celebre Tabula Bantina di contenuto giuridico, come ormai autorevolmente si ritiene, la presente analisi che attesta su una base fenomenologico-genetica *la trascendenza originariamente terrificata del Sacro come l'irrelato che uccide*, potrebbe contribuire a dirimere in senso positivo, meglio di qualunque altra metodica, il dilemma etimologicamente e glottologicamente dibattuto da tempo ed oggi superato, quello della possibile connessione o meno dei termini *alter* e *ater* (altro e nefasto), affrontato affermativamente da Ernesto de Martino in un suo pur acuto intervento del 1937, pubblicato su una importante rivista.<sup>11</sup> È, comunque, rilevante precisare, piuttosto, che in base a queste analisi fenomenologiche, se il nucleo primario del Sacro è rappresentato dalla *cratofania mortale*, allora il senso più elementare di esso non risiede in *prima istanza* nel connotato della potenza salvifica che ecumenicamente gli si attribuisce, ma in quello più elementare e sinistro della *potenza intenzionalmente distruttrice, sia immotivatamente sia come reazione fatale scatenatasi per un errore, per una violazione o per una dimenticanza, intenzionali o no, commessi dall'ominide*. Tuttavia, l'avvento e l'imporsi di questo senso inaudito fu più che sufficiente ad innestare i complessi sistemi relazionali di quella postura culturale che, sostenendo diffusivamente e minutamente *Homo*, avrebbero dilazionato nel tempo l'estinzione della nostra specie.

L'individuazione del vissuto della disperazione fossile consente, inoltre, se è fenomenologicamente trattato ed approfondito, di liberare lo studio del Sacro da qualunque propensione, tipicamente occidentale, ad una lettura estetica o psicologica di esso, quasi sempre alquanto riduttiva in sede di riflessione. L'analisi fenomenologica del Sacro, infatti, *ha isolato nella valenza cratofanica il nucleo elementare di ogni ierofania*, qualunque siano, poi, i contenuti manifestativi con cui questa si presenta di fatto, di volta in volta, nelle varie culture magico-religiose del pianeta.<sup>12</sup> Proprio queste ultime precisazioni evidenziano che se la cratofania è l'essenza del Sacro, allora sarebbe fenomenologicamente improprio e svante qualunque procedimento analitico volto a cogliere l'essenza del Sacro fondandosi su qualcuna delle molteplici identificazioni etniche di esso con l'uno o con l'altro degli elementi o degli aspetti mutuati di volta in volta dal mondo fisico, psichico o mentale. Non si intende, ovviamente, contestare l'autenticità di un vissuto religioso che professi

<sup>11</sup> Si veda De Martino. Rinvio allo studio di Del Tutto Palma, particolarmente a p. 39, ove l'unico termine in questione *atrud* sta per *altrud* in quanto è inteso come un caso di dileguo di *l* dovuto, del tutto plausibilmente, a distrazione materiale o indotto da una variante dialettale o da una calata locale osca.

<sup>12</sup> Presso i Sumeri, ad esempio, solo gli dèi posseggono *i me*, cioè quelle potenze sovrumane che li rendono dèi.



la fede nella sacralità dell'albero, della fonte, del mais, del toro, dell'amore, dell'intelligenza, della vita, etc., bensì solo precisare che, per un'analisi in termini di essenza, queste sacralità sono tali non per i contenuti che in esse vengono espressi, ma per quello specifico connotato della sovrabbondanza, della dismisura, dell'eccesso, dell'incontenibilità con cui tali contenuti si manifestano, cioè, in definitiva, per la inconfondibile potenza con cui si presentano.<sup>13</sup> La potenza ierofanica, inoltre, diventa visibile fenomenologicamente proprio con il dispiegarsi stesso del Sacro in quei modi emblematici inconfondibili, già analizzati, degli spazi dell'ubiquità, dei tempi della ripetizione e delle logiche metamorfiche, in particolare là dove gli universi culturali ignorano la secolarizzazione, mediante i quali esso assume sempre dimensioni totalitarie, cogenti e pervasive. Ma, se ogni ierofania è relata funzionalmente al vissuto della disperazione fossile, è ovvio che, *a fortiori*, altrettanto lo sarà il suo nucleo elementare cratofanico, e una genesi fenomenologica della potenza sacrale, pertanto, dovrà muovere analiticamente proprio da tale vissuto primario.

La disperazione fossile è, per *Homo*, la madre di tutti i bisogni e, quando il vissuto elementare dell'impotenza è *impaginato nella postura rivelativa*, esso induce *Homo* ad attribuire la potenza salvifica e quindi la sacralità a tutto ciò di cui è privo, di cui ha bisogno e la cui mancanza lo atterrisce. E poiché egli ha bisogno ed è mancante di tutto, questo tutto è, per così dire, pieno di Dei, cioè sacro, quindi potente, in linea generale e tendenziale. Come la fenomenologia radicale, pertanto, chiarisce, la valenza cratofanica del Sacro si genera fondamentalmente come vissuto nucleare di una alterità che salva, quando salva, elargendo tutto ciò di cui *Homo* ha bisogno per sopravvivere, mentre poi sono le particolarità costitutive iletiche e noetiche dei vissuti dei segni sacrali ad individuare, articolare, graduare e gerarchizzare di fatto, di volta in volta, le potenze salvifiche che gremiscono il cosmo.

Il quadro fenomenologico frattanto emerso, che illustra una remota condizione dell'ominide e, certamente, di *Homo*, sebbene bisognevole senz'altro di importanti approfondimenti e di integrazioni ulteriori, consente di fondare e di isolare un nucleo elementare di vissuti magico-religiosi di elevata portata

---

<sup>13</sup> Chiarito questo, resta poi, ovviamente, l'ulteriore problema di comprendere fenomenologicamente perché un'etnia abbia scelto un aspetto o un elemento, reale o ideale che sia, a preferenza di altri come incarnazione cratofanica, tenendo comunque presente, a proposito di questi presunti "supporti mediatori della trascendenza" — come vengono usualmente intesi da equivocate analisi non fenomenologiche — quanto l'analisi fenomenologica ha già rilevato e cioè che nelle culture non occidentali non esiste quella particolare struttura di senso che in Occidente costituisce l'oggetto propriamente detto. Diversamente non resta che accettare senza battere ciglio l'assurda tesi occidentale che, impiegando implicitamente i propri concetti, cerca di comprendere tutto questo farneticando qualcosa come una cosa inanimata, naturale o artificiale (in questo caso un "feticcio"! ), animata da una forza sovrumana.

ecumenica, costituenti, forse, la vera e propria pietra angolare di ogni concezione e di qualsiasi comportamento mitico-rituale. La perdita della solidarietà vitale, l'abbandono dell'ominide alla condizione d'irrelazione con il proprio ambiente e, soprattutto, la coscienza quotidiana dell'onerosa e innaturale tensione per contrastare con apparati ideologici e tecniche comportamentali — apparentemente labili e precari — le potenti forze annientatrici della trascendenza, sono probabilmente vissuti collettivi giacenti al fondo di diffusi miti delle origini che parlano di remote condizioni esistenziali felici andate perdute, quando l'uomo, *prima della caduta*, viveva beato e immortale nel "Giardino dell'Eden", nella "Terra dei primordi", o poteva frequentare quotidianamente, condividendone la sorte, gli stessi dèi immortali. In questi medesimi vissuti sono radicati direttamente la sottomissione devozionale alla trascendenza, la credenza nella rinascita o, comunque, in una vita che si protrae dopo la morte e, quindi, il culto stesso reso assistenzialmente ai corpi dei defunti-viventi nelle loro tombe.

#### 4. *Fenomenologia del mito e del rito*

Ciò cui la cultura occidentale suole riferirsi quando impiega per lunga e consolidata tradizione termini come *mito* e *rito*, anche se intende, già più pertinentemente, il primo come *legòmenon* e il secondo come *dròmenon*, appare allo sguardo fenomenologico come qualcosa di assolutamente unico ed unitario di cui manca, tuttavia, nel lessico usuale del linguaggio religioso il termine tecnico specifico semanticamente corrispondente. Tale grave lacuna lessicale solleva, ovviamente, problemi di non poco conto per lo storico e per il fenomenologo delle religioni.

Come l'analisi fenomenologica chiarisce, infatti, mito e rito non sono per nulla *cose* diverse, ma, piuttosto, stati diversi di una medesima *cosa*, analogamente, ad esempio, ad una macchina che non cessa di essere se stessa passando dallo stato di quiete a quella di moto e viceversa. Il transito alla condizione attiva è, come si vedrà, regolato e assistito da norme comportamentali specifiche. Ma, poiché è certamente un lavoro improbo e sempre parziale lo studio di condizioni o stati diversi in cui qualcosa si trovi o transiti se questo qualcosa non si sappia cosa sia, è giocoforza procedere, anzitutto, all'isolamento fenomenologico del sostantivo, cioè della "cosa" di cui principalmente si tratta. I contenuti fenomenologici, ora, *del tutto identici* del mito e del rito sono costituiti da *vissuti di azioni di figure potenti* (Dei, Antenati sacri, Eroi civilizzatori, etc.) svoltesi nell'*Urzeit* (*illo tempore*) e che devono essere riattivate reiterandole periodicamente o *ad libitum*, seguendo rigorose prescrizioni circa i comportamenti ed i materiali da impiegare, perché assunte dall'etnia come eventi paradigmatici ed esemplari in funzione di una generale e molteplice securizzazione esistenziale, individuale e collettiva. Tali vissuti dinamici (d'azione) potenti, sedimentati nel *legòmenon* e nel *dròmenon*, presentano nella forma mitica uno stato energetico solo potenziale che diventa attuale

dispiegandosi, mediante precise prescrizioni comportamentali, in quella rituale. Se, allora, fenomenologicamente, *il rito è mito in azione e il mito è rito inattivo e inerte, in senso letterale e proprio*, quel contenuto vissuto potente, che resta identico e che muta solo di stato, a seconda che sia visto come mito o come rito, deve presentare all'analisi fenomenologica caratteristiche tali da rendere possibili e comprensibili queste sue singolarissime modalità manifestative.

In quanto *rito inattivo*, il cosiddetto racconto mitico (individuabile, quanto ai supporti impiegati, in molteplici precipitati, quali l'orale, lo scritturale, il figurativo, il musicale, etc.) deve essere necessariamente e anzitutto racconto di *azioni* (potenti e significative) perché, evidentemente, solo delle azioni o degli avvenimenti possono essere riattivati. Ma tale narrazione *non è un racconto e non è un semplice testo* e tanto meno ha da spartire qualcosa con le invenzioni di poeti, di letterati e di logografi; se lo fosse non sarebbe rito temporaneamente inerte, pronto, cioè, quando occorre, a scaricare l'intera energia che esso potenzialmente possiede in tutta la sua efficacia. Si tratta, piuttosto, di azioni potenti che si rivelano così come sono accadute *illo tempore* e in tal senso i segni qualsivoglia in cui il mito si presenta (orali, scritturali, figurativi, musicali etc.) *non si riferiscono banalmente ad esse, non alludono ad esse, ma sono, addirittura, le azioni potenti medesime che si manifestano, incarnate letteralmente in quei segni in carne ed ossa (leibhaft)*. Il mito, quindi, è solo la condizione inerte delle azioni potenti che si sono manifestate, lo *status* specifico manifestativo della rivelazione, della conservazione e della trasmissione fedelissime di esse. In quanto, poi, *mito in azione*, la cosiddetta prassi rituale magico-religiosa (rito), cioè lo specifico comportamento religioso, *non è una mera prassi e non è in alcun modo accostabile, sia pure solo per analogia, ad una semplice prassi*, come è costume nelle antropologie religiose d'Occidente. Il rito, se correttamente eseguito in base a complesse e minutamente articolate prescrizioni liturgiche — che sogliono affiancare e integrare sempre e necessariamente i complessi mitici, onde regolare con rigore i procedimenti di riattivazione — concernenti gli scenari spaziali e temporali da scegliere e da allestire, i materiali e gli strumenti da usare, gli abiti da indossare, le parole da pronunziare, i canti da intonare, i gesti da compiere e la loro corretta sequenza, onde assicurare l'efficacia desiderata,<sup>14</sup> *è il ripetersi delle azioni sacrali stesse ora*

---

<sup>14</sup> Cfr. Bottero e Kramer 71-72. Tali autori, pur riferendosi, per altro, solo all'area culturale mesopotamica, distinguono invece nettamente, intendendoli quali entità del tutto separate, il mito come *ideologia religiosa* dal rito come *comportamento religioso*. La soggiacente e implicita distinzione tra teoria e prassi, qui rilevabile, è una nota dicotomia che la cultura occidentale assume, di norma, come ovvia, ma che è sconsigliabile impiegare per interpretare altre culture, particolarmente quelle ad esclusiva cogenza magico-religiosa. Come ho spesso ribadito, l'efficacia reale e non meramente simbolica dei riti non sarebbe né possibile né comprensibile se il mito fosse distinto come pura ideologia dal comportamento magico-religioso.



*come allora, per cui spazi e tempi deboli ed insignificanti della quotidianità profana sofferente vengono a coniugarsi — senza perdere, tuttavia, quella loro identità circostanziale che li rende esistenti hic et nunc — con i tempi e gli spazi forti e significativi abitati e segnati dalle azioni emblematiche di figure potenti.* Pertanto, nel mito inteso come *hieros logos* non è fenomenologicamente ravvisabile alcun valore specificamente eziologico, per spiegare, cioè, realtà ambientali o storiche circostanti, come sovente è stato astrattamente affermato da alcuni mitologi, ma un valore fondativo reale — non puramente simbolico o ideologico — di ogni esistenza e di ogni senso per l'intero cosmo.<sup>15</sup>

Come l'antropologia fenomenologica ha evidenziato, simili abnormi coniugazioni reali e non simboliche che accadono nei riti e nelle liturgie delle religioni tradizionali, diventano possibili e comprensibili solo se ad esse soggiacciono contenuti, spazi, tempi e logiche che sono del tutto altri da quelli presenti e dominanti in aree occidentali secolarizzate. Tutto ciò va esaminato più da vicino.

Lo spazio, anzitutto, è fratto, quindi molteplice e discontinuo, qualitativo e, quindi, non quantitativo, non misurabile matematicamente, non neutro — diversamente dallo spazio euclideo o non euclideo occidentale —, anisotropo, cioè non uguale in tutte le direzioni, ubiquo, quindi non prospettico, in quanto privo di quel "testimonio oculare" che in Occidente, a partire dai Greci, opera come sistema di riferimento univoco della rappresentazione. In quanto struttura sempre coniugata allo spazio, il tempo è, analogamente, fratto, molteplice, discontinuo e pluridromo, qualitativo e, quindi, non quantitativo, non misurabile matematicamente, quindi non neutro, reversibile, cioè non univocamente e irreversibilmente diretto lungo la cosiddetta *freccia del tempo*, ma non ciclico per automatismi continui.<sup>16</sup> La credenza, di portata ecumenica in aree culturali sacralizzate, nell'esistenza di spazi e tempi fratti, quindi molteplici e discontinui, è ostinatamente testimoniata sia dalla urtante "paratassi" con cui le immagini della cultura materiale vengono normalmente rappresentate su supporti piani o solidi, sia dagli onerosi e scrupolosi riti che sostengono i transiti da spazi cosmizzati, perché occupati e vigilati da figure potenti, riconoscibili e familiari, a spazi caotici e pericolosi, non necessariamente remoti, abitati da potenze aliene

---

<sup>15</sup> L'analisi fenomenologica radicale del Sacro in culture non occidentali non sembra rinvenire nei contesti mitico-rituali di esse l'impiego del principio di causalità. Esso è, probabilmente, funzione di quella struttura polare *invariante-variazioni* che la fenomenologia scopre propria solo del *logos* d'Occidente.

<sup>16</sup> Il cieco automatismo del ciclo è un'invenzione della filosofia greca. I riti di transito calendariali e non soltanto calendariali di portata ecumenica, sovente onerosissimi, testimoniano, invece, la credenza etnica in una discontinuità temporale e l'ansia di sostenere ritualmente un oltrepassamento pericoloso che, *non essendo a priori garantito, potrebbe pure non accadere felicemente*. Sembra che questo cruciale aspetto sfugga persino a M. Eliade.

o, addirittura, dai demoni o dagli spiriti dei morti, sia, ancora, dai non meno complessi e gravosi rituali di sostegno negli eventi distruttivi e ricreativi del cosmo o nelle fasi di avvicendamento dei ritmi calendariali produttivi. Là dove la continuità spazio-temporale si interrompe bruscamente, privando la totalità dell'esistente di ogni tipo di protezione, elargito e veicolato di norma dalla potenza diffusiva del Sacro che di colpo s'arresta imbattendosi nel vuoto, ivi si produce una pericolosa frattura cosmico-esistenziale che, se la vita deve continuare, dovrà pure essere valicata, ma, in tal caso, tutto può accadere, al limite persino una morte senza ritorno, perché comporta spazi e tempi lasciati in balia di se stessi dal pauroso declino o dalla lontananza di potenza da parte del Sacro. Il pericoloso oltrepassamento di un luogo spazio-temporale ove l'ordine cosmico si interrompe di netto, abbandonando, così, l'etnia in balia di se stessa, sembra possa accadere senza danno alcuno se l'intervento del sostegno rituale muova, per ripetizione, da scenari spazio-temporali segnati dal caos primigenio, perché esso è gravido di tutte quelle potenzialità creatrici cui qualunque rito di *renovatio* deve necessariamente appellarsi. Così, ripetendo la condizione della "notte prima degli enti", ove tutte le virtualità poietiche posseggono la forza della freschezza virginale, nei riti e nelle liturgie di sostegno del Nuovo Anno, di iniziazione, di intronizzazione, di una nuova costruzione, ad esempio, v'è una fase peculiarmente caotica — foriera di felici rinascite — in cui tutte le cose avvengono alla rovescia, in cui si sovvertono ruoli istituzionalmente riconosciuti e si sconvolgono comportamenti consuetudinari come nello scatenarsi di un carnevale.

La logica, poi, che presiede in tali culture a queste coniugazioni reali tra eventi sacrali accaduti in spazi e in tempi forti ed eventi profani dell'esistenza quotidiana relati a spazi e tempi deboli, e che costituisce la razionalità specifica, strutturante sia ogni processo rituale che ogni dinamismo generale del reale — *come mutamento e come movimento* — è una logica particolare che non è vincolata da alcun principio della nostra logica *standard*, nemmeno da quello fondamentale d'*identità*. Questa logica altra, isolata e qualificata dalla fenomenologia radicale come logica *metamorfica* (cfr. AA.VV., *Mostri divini*), introduce in quella particolare dimensione razionale che domina da cima a fondo gli universi sacrali, occidentali ed esotici, usualmente assunti dalle analitiche non fenomenologiche, radicate nella logica *standard* d'Occidente, come l'ambito dell'irrazionale o del sovrarazionale, dell'emozionale o del mistico, etc., perché esse ritengono che fuori di tale logica non ci siano le logiche degli altri, ma solo l'eclisse della ragione. In realtà, una logica non vincolata dal principio di identità e, conseguentemente, dal principio di non contraddizione, determina le fondamentali ragioni strutturali di possibilità e di comprensibilità di eventi eccezionali, quelli che l'Occidente intende equivocamente come "miracoli", e che in culture fondate sul Sacro sono manifestazioni altamente diffusive e pervasive, dato che per esse è l'intera realtà circostante ad essere intesa, addirittura, come un "miracolo", essendo ritenuta un dono elargito "dall'Alto". Tali eventi rinviano,

piuttosto, a rigorose ragioni manifestative in cui ciò che appare non è mai relato staticamente o dinamicamente ad un ente o ad una proprietà di esso o ad una relazione di questo con altri enti, *perché tutto ciò che si manifesta non è ritenuto come inchiodato fatalmente, ne varietur, su se medesimo*, secondo il principio di identità immaginato da Parmenide per l'intero pensiero occidentale. Nelle culture fondate sul Sacro tutti gli eventi che l'Occidente considera come "miracoli" e che esse ritengono, invece, altamente diffusi e pervasivi, senza perdere, per ciò, in alcun modo la loro eccezionalità che li rende sacri,<sup>17</sup> sia quelli che si producono spontaneamente, sia quelli indotti ritualmente e liturgicamente, si radicano nel principio metamorfico generale secondo il quale qualunque cosa può tramutarsi in un'altra restando contestualmente se stessa.

Sia nel mito che nel rito è, comunque, implicita la credenza salda nel *realismo segnico*,<sup>18</sup> cioè la convinzione generale della indistinzione tra segni (in

---

<sup>17</sup> L'evento sacrale, come evento fondamentalmente cratofanico (evento potente), è, in tal senso, eccezionale, e si colloca, comunque, al di fuori degli eventi comuni, quelli cosiddetti profani. Ma, mentre nelle culture non secolarizzate il Sacro ha pervasività e diffusività imponenti perchè il profano può ivi sopravvivere solo coniugandosi con esso proprio in quanto potente, nelle culture secolarizzate, dove il Sacro non fonda l'esistenza profana, l'eccezionalità sacrale sembra assumere il senso del raro e del circoscritto piuttosto che quello della potenza. È questo uno degli aspetti stravaganti assunti dal Sacro e dal profano nella cultura occidentale segnata dalla secolarizzazione.

<sup>18</sup> Intendere il *realismo segnico* come l'esito della strana credenza generale, riscontrabile in molte etnie esotiche, estinte o viventi, nell'identità di apparire ed essere, nell'indistinzione tra i segni e gli enti (ivi comprese le loro proprietà e le loro relazioni) cui essi si riferiscono, significa tradurre in un linguaggio occidentale, invero poco comprensibile, uno *status* ontologico e semantico del tutto estraneo a tali culture. Può essere solo un espediente euristico e didattico, buono solo in prima istanza, ma, come insegna il rapido oblio delle analoghe intuizioni di E. B. Tylor, formulate nel suo lavoro *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*, uscito a Londra nel lontano 1865, il cosiddetto realismo segnico va affrontato con uno strumento analitico e con un lessico del tutto particolari. La semiotica fenomenologica, invece, oltrepassa questa assurda indistinzione radicandola nello specifico morfologico del vissuto originario che ha generato e riempie, ancora oggi, i segni di alcuni universi culturali alieni e, *cogliendo relativamente* tale vissuto come una unità intenzionale indissolubile di *nòesis* e di *hyle*, rende questa indifferenziazione del tutto comprensibile su tali particolari basi analitiche. L'assenza di scarto tra apparire ed essere, ad esempio, si intuisce soddisfacentemente solo mediante la duplice individuazione fenomenologica della costituzione specifica (*indole materiale*) e della funzione generale (esercizio di *potenza manifestativa*) ascrivibili alla *hyle* all'interno e a carico dell'intero vissuto. Data l'intrinseca e assoluta consustanzialità fenomenologica *tra realtà e manifestazione*, propria della *hyle*, questa non può che rivelare direttamente il reale stesso in carne ed ossa, portando integralmente alla superficie delle apparizioni la



senso molto ampio) ed enti qualsivoglia, necessaria, per altro, per la ferma fiducia nell'efficacia reale dei rituali magico-religiosi che devono elargire vita e senso. E in tale vincolante prospettiva va precisato che l'interpretazione simbolica, allegorica o metaforica del mito e del rito, alquanto diffusa nell'ermeneutica di tendenza letteraria, ignora del tutto il problema dell'efficacia reale di essi e occulta, in tal modo, il senso originario della loro stessa genesi. La credenza nel realismo segnico, inoltre, come specifica indistinzione di apparire ed essere, è relata alla cosiddetta *postura rivelativa tetica generale* e cioè alla convinzione fondamentale che i pensieri, i sentimenti, le azioni etc., non

---

materialità iletica di sé medesima così come essa viene a costituirsi e a darsi noematicamente, in quanto animata di volta in volta e in modalità specifiche e mutevoli dalla *nòesis* cui essa è sempre intenzionalmente relata. Non può fenomenologicamente accadere in un contesto vissuto originario, insomma, ciò che in un contesto non originario (culture d'Occidente) può frequentemente accadere e cioè che ad una manifestazione qualsivoglia non corrisponda direttamente, immediatamente, reale alcuno. Ciò che si manifesta *realmente* è, pertanto, sempre una *hyle* animata da una *nòesis* o, se si vuole, una *nòesis* che anima una *hyle*, vale a dire l'intero vissuto geneticamente originario. Lo statuto fenomenologico della *hyle* come *hyle* di una *nòesis*, individuato dall'analisi morfologica del vissuto originario, la destina, inoltre, ad una animazione intenzionale perenne, al di fuori della quale la *hyle* non è fenomenologicamente individuabile, in quanto priva di senso. Essendo, ora, la *nòesis* l'elemento intenzionale donatore di senso che anima la *hyle* e che non è visualizzabile senza di questa, si intuisce che qualunque immagine presentata dalla *hyle*, in quanto materia *animata* e *signata* (*nòema*) dalla *nòesis*, appare di necessità sempre come segno significante. Per la fenomenologia qualunque immagine che la *hyle* esibisce è sempre il segno significante di se medesima perchè la *hyle* è tale solo in quanto portatrice di un senso che la *nòesis* ha depositato intenzionalmente su di essa come *nòema*, appunto, di una *hyle*. Tutto ciò che appare in simili contesti semiotici *a base rivelativa* si dà, quindi, simultaneamente, come segno, come significato e come referente in modalità dirette. Si deve, quindi, concludere che il termine realismo segnico, dopo le analisi precedenti, *rimanda, anzitutto, ad un generale atteggiamento rivelativo di base — sia esso indigeno, cioè d'esistenza, ovvero puramente fenomenologico, cioè di senso —, escludendo, quindi, qualunque atteggiamento di posizionalità egocentrata, e allude propriamente non più all'equivoca indistinzione tra segno od ente, ma alla particolare indole morfologica della hyle nel vissuto che si presenta, in quanto nòema iletico, come materia portatrice diretta di un segno e quindi di un senso di se medesima*. L'analisi fenomenologica della struttura particolare del *nòema* iletico, qui non affrontabile, costituisce uno dei temi più importanti della iletica fenomenologica. È qui sufficiente avvertire che il *nòema* iletico non è il *nòema* oggettivo che, come esito dell'attività costituente del *logos* occidentale, struttura tutto ciò che appare come un ente. Pertanto appare ulteriormente improprio e deviante intendere il realismo segnico, che presuppone una noematizzazione iletica, spiegandolo con la incomprensibile credenza di una identità di segno ed ente.

diversamente da tutto ciò che si manifesta come *Umwelt* dell'etnia, siano elargiti o sottratti *ad libitum* da imperscrutabili forze intelligenti o da figure potenti e non siano il prodotto della libertà, della spontaneità, dell'inventiva dell'uomo. *Questo diffusissimo e ultramillenario atteggiamento, qualificabile come postura tetico-rivelativa, va esemplarmente distinto da quell'atteggiamento tetico egocentrato (dominante in Occidente nel pensiero comune, filosofico e scientifico) che non può essere rivelativo in quanto assume, invece, consapevolmente che il senso sia posto ed elargito autonomamente dall'uomo al mondo circostante (secolarizzazione).*

L'atteggiamento rivelativo, quindi, determina e fissa saldamente il vissuto della verità e della realtà assolute dei contenuti mitici e rituali (intenzionalità propriamente *tetica*) esibendo modalità e condizioni realistiche e veritative talmente precipue, inaudite e vincolanti da diventare quasi del tutto impossibili ed incomprensibili in contesti culturali lontani da quelli specificamente o integralmente rivelativi, come è accaduto, ad esempio, nel nostro Occidente e in tutte le culture influenzate da esso.<sup>19</sup> L'intenzionalità primaria operante in culture a base magico-religiosa appare talmente fusa con la *hyle* che essa anima, da non essere distinguibile dalla *nòesis* stessa nell'atteggiamento indigeno e tale polarizzazione iletica o iletizzazione determina e fissa i connotati precipui di quel pensiero pieno e pesante fondato sulla rivelazione.

L'analisi fenomenologica mostra che in tali culture la polarizzazione iletica, ivi dominante, comporta che il senso scaturito teticamente dalla *nòesis*, apprendendosi integralmente intorno alla *hyle* per costituire il noema iletico, non venga assunto dall'indigeno come solo veicolato manifestativamente dalla *hyle*, bensì come appartenente a questa quale suo genuino prodotto. Pertanto, questa polarizzazione iletica in atto nell'atteggiamento rivelativo indigeno, motivata dal dato fenomenologico che non v'è senso senza manifestazione né manifestazione senza senso, occulta l'intenzionalità tetica costitutiva di senso della *nòesis* e tale invisibilità — *del tutto fisiologica* — induce l'indigeno ad attribuire il senso stesso alla funzione della *hyle* medesima così come questa noematicamente (cioè animata di senso) si presenta. Così, mentre per la fenomenologia non c'è *nòema* senza *nòesis*, per l'indigeno in atteggiamento

---

<sup>19</sup> Ciò, ovviamente, non significa che l'antropologo deve anche credere nella realtà delle figure potenti e delle loro azioni cui alludono i miti e i riti da lui studiati. Occorre ribadire, ancora, che l'atteggiamento dell'indigeno nei confronti della cultura di appartenenza non ha nulla a che vedere con l'atteggiamento specifico dell'antropologo, anche se costui indaga sulla propria cultura. Per quanto riguarda, poi, l'analitica fenomenologica, è stato già chiarito che essa è sempre preceduta da un'*epochè* che sospende, per l'appunto, *qualunque tipo di credenza*. La *nòesis fenomenologica* è, quindi, priva di intenzionalità tetica ed opera analiticamente in un atteggiamento rivelativo del tutto particolare che registra pure manifestazioni di senso e non d'esistenza.

rivelativo il senso stesso non è avvertito come posto intenzionalmente dalla *nòesis*, ma è ritenuto essere un aspetto proprio e consustanziale della *hyle* medesima e, con tale assunzione, questa non si limiterebbe più a manifestare semplicemente il senso così come la *nòesis* intenzionalmente glielo offre animandola, ma lo costituirebbe autonomamente a partire da se stessa.

Queste analisi contrastive, che hanno evidenziato le particolarità strutturali di due atteggiamenti indigeni emblematici, quello tetico-oggettivo (occidentale) e quello tetico-rivelativo (esotico), e hanno reso comprensibili credenze culturali fondamentali, sacrali o secolari, implicano il saldo riconoscimento di una elevata contestualità semantica e pragmatica delle culture analizzate, che non può essere oltrepassata, tanto meno dal radicalismo analitico della fenomenologia, assumendo impossibili posture che schiudano verità assolute o metaculturali. Così, se muovendo dai risultati analitici dell'antropologia fenomenologica appare evidente come gli indigeni che pensano ed agiscono in tali atteggiamenti non possano non assumere e praticare fisiologicamente e necessariamente che quelle corrispondenti modalità di credenza e di comportamento loro consentanee, il fenomenologo che ha sospeso, in sede d'analisi, ogni tipo di credenza non può attribuire evidentemente alcun valore di verità, privilegiando, in tal modo, le une a scapito delle altre, né alle credenze espresse dalle culture sacrali, né a quelle proprie della secolarizzazione. E nemmeno egli può, in sede di analisi, ispirarsi ai principi o ai metodi dell'una per interpretare quelli su cui l'altra si basa.

Simili cautele ideologiche e metodologiche sembrano quasi del tutto assenti nella tradizione occidentale degli studi demo-etno-antropologici di origine non fenomenologica, rivolti all'analisi degli universi magico-religiosi. In questi lavori ha lungamente dominato e domina ancor oggi la tesi, fondata su una convinzione divenuta egemone nei contesti culturali secolarizzati d'Occidente, che il senso, qualunque senso che abiti l'esistenza, sia inventato dall'uomo e venga elargito da esso al mondo circostante e non provenga, pertanto, da alcun'altra fonte. L'universo sacrale, quindi, sarebbe l'esito di occulte e inavvertite produzioni e proiezioni di senso da parte dell'uomo e di cui egli verrebbe ad autoespropriarsi per alienazione, attribuendo alla realtà circostante — come se le trovasse dinanzi per caso — la produzione e la donazione di quel senso che egli stesso ha prodotto e ha proiettato su di essa. È questo, in ultima analisi, il senso della diffusissima interpretazione antropologica delle realtà sacrali in chiave "antropomorfa", secondo la quale certe comunità umane avrebbero "antropomorfizzato" senza saperlo e senza volerlo l'intero mondo cosiddetto "esterno", attribuendo, così, ad esso, nell'ignoranza di ogni propria attività proiettiva, passioni, volontà, intelligenze e forme fisiche che sono esclusive dell'uomo. Tale nota e antica interpretazione occidentale delle sacralità etniche e popolari, e non soltanto di esse, di remota ascendenza senofanea e di profonda matrice secolare, sfocia evidentemente in un assunto intenzionale tetico non affermativo, nella negazione, cioè, della realtà e della verità attribuite di norma da certe comunità credenti alle figure e agli asserti dei propri universi



magico-religiosi. Non ritengo che le scienze demo-etno-anthrologiche debbano perseguire simili obbiettivi.

In tale prospettiva, il problema frequentemente sollevato in Occidente della storicità o meno degli eventi narrati dai miti, cioè dell'esistenza o meno di un nucleo di verità storica — si pensi, ad esempio, al racconto del Diluvio in area sumero-babilonese, ebraica e greca (Duchemin 291 e ss.), o alla narrazione del viaggio di comunità etniche verso Terre Promesse, presente fra gli Israeliti o fra gli Aztechi come fra altri popoli — là dove qualcosa appare “credibile” o “più credibile” di altri eventi narrati, ritenuti senz'altro “fantasiosi” e, in opposizione a possibili narrazioni “storiche”, qualificati, quindi, come “puramente mitici”, si rivela un quesito fenomenologicamente improprio e comporta, comunque, un compito oltremodo oneroso o improbo, dato lo stato perfettamente fusionale in cui sempre trovansi dissolte nelle narrazioni mitiche queste due supposte componenti che la cultura occidentale, come è noto, ritiene distinte ed eterogenee.<sup>20</sup> Per una fenomenologia della religione che ha radicato nel noema iletico tutte le valenze manifestative, reali e veritative proprie dell'universo mitico-rituale, il problema dell'oggettività generale degli eventi, come mero precipitato di un controllo delle ipotesi formulate dalle scienze storiche o non storiche, ha senso solo all'interno dell'atteggiamento tetico egocentrato che pone noematicamente “oggetti”, rinvenibile solo nelle culture del *logos* occidentale, non in quello tetico rivelativo delle culture esotiche che hanno creduto o ancora credono ad un Sacro cogente ed esclusivo.

Pertanto, quando l'analisi fenomenologica afferma il valore di realtà dei contenuti espressi nei miti autentici, vuole significare con tale termine qualcosa che non è in alcun modo omologo a ciò che lo stesso termine intende quando viene impiegato nell'area culturale occidentale. Se, quindi, per realtà si intende ciò che l'indigeno occidentale pensa e assume dopo più di duemila anni di una particolare ed articolata storia cognitiva votata all'oggettivazione e se tale costruito viene proiettato ermeneuticamente sulle rappresentazioni mitiche di culture esotiche, ne viene che i contenuti mitici non sono e non possono essere reali. La fenomenologia, invece, ha chiarito che nella postura rivelativa propria di ogni cultura mitica il reale è funzione della valenza manifestativa della *hyle*, che è la componenete materiale di ogni vissuto, e deve essere assunto ed inteso a partire solo da essa. Allora, del tutto fuori misura rispetto a quanto il pensiero oggettivante ha isolato e distinto più o meno rigorosamente, è *reale nel mito*

---

<sup>20</sup> Ad esempio il celebre mito sumero che fissa uno stretto legame tra la regalità divina — il cui esercizio è assistito da figure mitiche di uomini-pesci (Sette Saggi) emersi dal mare —, il dio della saggezza Enki che abita nell'Apsu (regno delle acque) e l'antichissima città di Eridu che alla fine del IV millennio era lambita dal mare, potrebbe pure significare, connesso inestricabilmente al senso sacrale, ciò che un occidentale ritiene il “fatto storico” della venuta del popolo sumero, che non è autoctono, da un paese posto al di là del mare (del Golfo Persico). Cfr. Pettinato 82.

*non solo ciò che è dato nella percezione, ma anche ciò che l'occidentale considera puramente ideale e, pertanto, come non reale, quale è ciò che appare come contenuto nel vissuto dei ricordi, delle aspettative, delle fantasie e dei sogni.* E, tuttavia, l'analisi fenomenologica scopre l'esistenza di una logica rigorosa al di sotto di questo apparente guazzabuglio manifestativo, del tutto indigeribile da un indigeno occidentale. Del resto, la chiara distinzione tra la fantasia e la realtà, il sogno e la veglia, la percezione interna e quella esterna, etc. non è un dato di fatto psico-biologico per *Homo*, perché il nostro sistema nervoso centrale è privo del tutto di un dispositivo *ad hoc* che la istituisca. In realtà tale dicotomia è maturata e si è imposta stabilmente solo nella nostra cultura, tramutandosi con l'indotto dell'inculturazione indigena in uno dei tanti fatti ovvi, ritenuti come *una seconda natura*, proprio mediante l'invenzione e l'impiego pervasivo di quel principio discriminante di oggettività su cui si sono edificate notoriamente tutte le teorie cognitive scientifiche e non scientifiche dell'Occidente.

Queste analisi fenomenologiche hanno, pertanto, affrontato, fornendo esiti sostanzialmente inattesi, alcuni dei problemi più antichi e più dibattuti nella storia e nella antropologia delle religioni. In primo luogo, l'inconcludente dibattito in risposta al quesito se sia il mito ad avere una priorità logica o temporale sul rito ovvero, invece, sia questo ad averla su quello verrebbe a dissolversi in maniera radicale, dopo il rilievo fenomenologico dell'*identità e dell'indistinguibilità dei loro costituenti di senso*.<sup>21</sup> Per lo stesso motivo ed in secondo luogo, la possibilità di una esistenza reciprocamente indipendente e separata del mito o del rito, benché, ovviamente, non escludibile a livello di fatto, verrebbe ad interpretarsi molto diversamente dopo tali analisi di struttura. In definitiva, che un mito esista nella realtà privo di un rito relativo o che un rito agisca di fatto senza un mito o un'*historiola* di fondazione — come è agevole, del resto, constatare — appare una condizione culturale particolare dovuta a stravolgimenti in atto o nella realtà in cui essi sono presenti o nel senso in cui essi vengono assunti. Così, se la perdita oggettiva della memoria storica delle pratiche rituali relative può indurre a fraintendere un mito isolato come un semplice racconto, quando non, addirittura, come una fiaba, è, invece, frutto più frequente di una consolidata abitudine culturale dell'Occidente, fin dai suoi inizi, di consegnarlo integralmente ai logografi, ai filosofi, ai poeti, ai tragediografi, etc. ovvero di sfigurarli del tutto nel simbolismo a vuoto del parlare figurato, allegorico o metaforico. Come si è altrove chiarito, questo non è l'esito di un'astratta "congiura" illuministica e razionalistica dell'Occidente contro il mito, bensì è il risultato di una inaudita e remota rivoluzione antropologica da cui lontanamente proviene quel "disincanto del mondo" che connota oggi in maniera imponente la nostra cultura.

Quando popoli di culture differenti si incontrano, si scontrano e, in

---

<sup>21</sup> Cfr., ad esempio, Sabatucci, *passim* e, in particolare, a p. 84 e alle pp. 251 e ss., ove si avanza una nuova lezione distintiva tra mito e rito.

particolare, si sovrappongono gli uni sugli altri stratificandosi sullo stesso territorio, i loro miti e i loro riti vengono allora a confluire problematicamente insieme. Prescindendo, ora, da ibridismi, sincretismi o da integrazioni di sorta, sempre e dovunque documentati — come è successo, ad esempio, presso etnie ebraiche e greche le cui mitologie recano tracce vistose di miti anche antichissimi dell'Asia anteriore — l'incredulità generale insorta nei confronti delle verità rivelate dei miti altrui comporta sempre, nei casi più favorevoli, con l'inefficacia implicita emersa inevitabilmente nel corrispondente rituale, la riduzione dei miti stessi alla loro pura testualità e alla loro assunzione nell'universo del letterario, sia esso poetico, fantastico o fiabesco. Pertanto, se solo come opera letteraria un mito può sussistere senza rito, è, tuttavia, palese che un mito, divenuto opera letteraria, ha perso del tutto quell'unico senso per il quale esso è nato, quello di offrire e di assicurare gli strumenti per il sostegno fisico e psichico dell'uomo.

È altamente probabile che proprio in questa direzione andrebbe assunto e interpretato quell'inatteso sisma culturale che, prodottosi nel Mediterraneo antico orientale a partire, grosso modo, dall'Età del ferro, giace a ridosso della cultura greco-arcaica e, quindi, di quella occidentale. La caduta di cogenza e di pervasività dell'universo mitico magico-religioso in un'area contrassegnata, come sembra, *dal più elevato ibridismo culturale nell'intera storia del nostro pianeta*, è l'esito presumibile di un processo incontrollabile di reazione a catena innestatosi per un fitto incontro-scontro fra molteplici realtà mitico-rituali di culture reciprocamente aliene che ha per la prima volta superato il limite di rottura dell'elasticità culturale dei sincretismi religiosi fino allora in atto. In tal modo, allentando e collassando l'ultramillenario totalitarismo sacrale, tale evento ha generato in quell'area un vissuto particolare inaudito che, una volta inoculato, sia pure in una misura certamente non rilevante agli inizi della nostra storia culturale, sarebbe diventato subito endemico e pandemico in Occidente. *È il vissuto particolare di un universo profano assunto come indipendente dal Sacro, il vissuto, cioè, di una condizione umana esistenziale e cognitiva, divenuta, poi, imponente nel nostro secolo, quella che suole indicarsi con il termine fortunato di "secolarizzazione".*

Il carattere pandemico od epidemico di questo singolare vissuto del profano, divenuto fatale in Occidente, è fenomenologicamente visibile proprio nell'indole dinamica e non statica del suo connotato fondamentale, quello di costituirsi come indipendente dal Sacro. L'elevato dinamismo della secolarizzazione — il cui nucleo semantico originario è, per altro, di diritto canonico — comporta la perdita dei connotati specificamente funzionali (teurgici) mitico-rituali dell'universo sacrale e, quindi, l'inesorabile marginalizzazione qualitativa e quantitativa di esso presso le etnie occidentali (Koselleck 15 e ss.).

La funzione essenzialmente *paradigmatica* del mito e del rito nell'affrontare tutte le molteplici e svariate occorrenze di comprensione e di azione dell'umana esistenza emerge in ulteriore evidenza dopo quanto l'analisi fenomenologica ha



isolato. Ma, coniugare il realismo forte del mito e del rito con la funzione di paradigma e di modello che essi per destinazione svolgono implica che un racconto di azioni o di eventi concreti, certamente eccezionali, ma pur sempre particolari, è da intendere che venga assunto dagli indigeni contestualmente come modello esemplare per la costituzione di un senso forte e per elargire un'esistenza protetta ai singoli e alla etnia. In tale direzione, quindi, anche i più minuti pensieri o i più fugaci sentimenti, i più banali gesti o i comportamenti più correvi della vita quotidiana vengono associati culturalmente e ritualmente agli eventi potenti rivelati dai paradigmi mitici *mediante una coniugazione reale e non simbolica che li rende per metamorfosi comprensibili e sostenibili*, per quanto assurda sia l'esistenza e ardue le prove da superare.

Questa singolare indifferenza nei confronti della distinzione tra l'essere e il dover essere, questa fusione reale — a garanzia dell'efficacia teurgica — tra prototipi salvifici dell'*Urzeit* e vissuti concreti attuali esposti a gravi rischi e bisognosi, quindi, di urgente e diuturno sostegno, appaiono allo sguardo di una semiotica fenomenologica contrastiva totalmente fuori misura rispetto a principi e a credenze consolidate dell'Occidente. La stravaganza di tale particolare *status*, apparso fenomenologicamente essenziale all'economia e alla sussistenza stessa dell'universo mitico-rituale, viene normalmente sfigurato e occultato da sempre dalla usuale riflessione occidentale sul Sacro, riducendo il cosiddetto *mythos* degli altri a documento di valore e di interesse meramente letterari ed eventualmente estetici.

Un ulteriore e non marginale contributo dell'analisi fenomenologica, applicata in particolare alla genesi del mito onde rilevarne l'autenticità, è rappresentato dalla scoperta dell'indole *impersonale* dei vissuti che costituiscono e riempiono l'universo dei segni mitico-magico-religiosi e delle loro relative attività comportamentali. Usando il termine "impersonale", la fenomenologia non ha inteso semplicemente escogitare una mera variante lessicale per intendere ciò che altre analitiche demo-etno-antropologiche sogliono qualificare di norma come "collettivo", "etnico", "popolare", ma, rilevando specificamente in tali vissuti l'assenza dell'ego e del principio autoreferenziale identitario, ha potuto chiarire, attribuendola proprio a questa particolarità, l'origine di quella postura rivelativa sacrale e di quella credenza che tutto sia elargito come dono di figure potenti, senza le quali *un mito autentico* non potrebbe sorgere e non potrebbe durare. Al di fuori della fenomenologia, infatti, gli storici delle religioni hanno spesso evidenziato la differenza sussistente tra una religiosità qualificata come propriamente etnica e tradizionale e una religiosità che non è di provenienza etnica in quanto è sorta, ad esempio, da una volontà riformatrice regale o sacerdotale, come è accaduto in Egitto con la nota riforma del Faraone Amenofi IV che tentò invano di imporre il culto del dio Aton, esautorando gli dèi etnici e l'intera classe sacerdotale del paese, o in Atene con la rivoluzione politico-religiosa alquanto complessa dei Pisistratidi e di Onomàcrito. Ma, per una fenomenologia radicale che indaga sulla autenticità o meno dei miti, la pur

importante distinzione storica tra miti etnici e miti non etnici, tra miti individuali e miti collettivi, è scarsamente rilevante dal punto di vista genetico, come, del resto, lo è la fortuna o la sfortuna a cui i miti etnici e non etnici sono andati incontro storicamente. Determinante, invece, per l'autenticità fenomenologica dei segni mitico-rituali è l'analisi dell'indole dei vissuti che li hanno generati e li hanno riempiti, perché solo l'impersonalità che fonda la postura rivelativa sacrale e la credenza che il senso sia un dono di figure potenti può attestare l'autenticità genetica dei miti.

*Università di Siena*

### Opere citate

- AA.VV., *Mostri divini. Fenomenologia e logica della metamorfosi*, Napoli, 1991.
- Bataille G., *Teoria della religione*, tr. it. di R. Piccoli, Bologna, 1978.
- Bottero J. e S. Noah Kramer, *Uomini e dei della Mesopotamia. Alle origini della mitologia*, tr. it. di A. Cellerino e di M. Ruffa, a c. di G. Bergamini, Torino, 1992.
- Conci Domenico Antonino, *Tempi che salvano. Prove fenomenologiche generali su modelli alieni di tempo*, Milano, 1997.
- Coppens Y., *L'origine dell'uomo nella Rift Valley* "Le Scienze" 312 (agosto 1994), 70-77.
- De Martino E., 'Alter' e 'ater', "Religio" 13 (1937), 458-60; ora in E. De Martino, *Scritti minori su religione, marxismo e psicoanalisi*, a c. di R. Altamura e P. Ferretti, Roma, 1993, 86-88.
- Del Tutto Palma, L., *La Tavola bantina (sezione osca): proposte di rilettura*, "Linguistica, Epigrafia, Filologia italica", Quaderni di lavoro, 1, Padova-Urbino, 1983.
- Duchemin J., *Mythes grecs et sources orientales*, Parigi, 1995.
- Eliade M., *Forgerons et alchimistes*, Parigi, 1977.
- Koselleck R., *Accelerazione e secolarizzazione*, Napoli, 1993.
- Pettinato G., *I Sumeri*, Milano, 1994.
- Sabatucci D., *Il mito, il rito e la storia*, Roma, 1978.



## Pulcinella: per un'antropologia del comico

### *L'archetipo e la storia*

La storia di Pulcinella Cetrulo, la maschera più importante del teatro popolare e semipopolare napoletano, d'arte e di strada, una delle più rilevanti della commedia dell'Arte, della "ridicolosa" romana, dell'opera buffa, degli intermezzi comici, dei Carnevali italiani, è stata tradizionalmente letta come una storia locale, quasi unicamente napoletana, né ha segnato progressi teorici degni di nota il fatto che negli ultimi anni si sia guardato oltre i confini regionali, prestando qualche attenzione alla vita e alla scena della maschera fuori dell'area campana, dal momento che la cifra critica dominante è rimasta quella, non del tutto nuova, del "tipo del napoletano in commedia" nella tradizione romana e veneziana (mentre altre tradizioni sono rimaste per altro poco conosciute). Infine, l'avere allargato lo sguardo oltre i confini nazionali alla ricerca dei "cugini" di Pulcinella in Francia, Inghilterra, Germania, Olanda, Spagna, Russia e così via non ha comportato grandi novità, giacché tutto l'impegno conoscitivo si è risolto nella ricerca dei prestiti e delle specificità locali, oppure, al più, nella vaga (se non mitica) nozione del carattere "europeo" della maschera.

Dal versante della ricerca etnografica e della storia delle religioni sono venuti invece negli ultimi decenni importanti contributi teorici attraverso studi accurati sui *trickster* delle popolazioni etnologiche, i buffoni sacri degli stessi amerindi, i "pazzi sacri" dell'Islam, le buffonerie sacre cristiano-medioevali.<sup>1</sup> Quegli studi ripropongono in un'ottica prevalentemente antropologica (e molto spesso utilizzando cifre psicanalitiche) il problema della natura e della funzione del comico, all'interno di una teoria generale della cultura e della società. La comparazione interculturale e la tendenza alla generalizzazione li rendono particolarmente utili ai fini del superamento dell'angusto localismo, e insegnano che, se per un verso ogni storia è una storia locale, per un altro ogni storia non si può comprendere se non alla luce di un'altra storia. In quest'ottica—che è quella dentro la quale ci siamo mossi—lo studio della maschera del Pulcinella napoletano può fornire elementi importanti per l'elaborazione di una teoria del comico dal

---

<sup>1</sup> Nell'impossibilità di richiamare questa ormai vastissima letteratura, mi limito a ricordare quella più importante per i suggerimenti, impliciti o espliciti, che può dare sotto il profilo teorico (gran parte di essa è comunque discussa in un prezioso studio di S. Miceli): M. Augé; A. Bausani; N. R. Crumrine; E. E. Evans Pritchard; J. Heers; C. Lévi-Strauss; L. Makarius; G. Mazzoleni; P. Radin, C. G. Jung, K. Kerényi.

punto di vista antropologico.

### *Figura dell'identità*

In quanto incarnazione storicamente determinata di un archetipo universale, Pulcinella Cetrulo è, inequivocabilmente, Napoli, sia nel senso che attraverso la sua maschera i napoletani nell'arco di oltre tre secoli — dai primi anni del Seicento fino alla fine dell'Ottocento e, residualmente, fino ai nostri giorni — hanno elaborato la più completa immagine di se stessi, sia nel senso che, storicamente, la maschera è stata assunta dal resto dell'Italia e dall'Europa per conoscere e rappresentare i tratti socio-antropologici di Napoli. E, qualunque fosse il valore di queste rappresentazioni e auto-rappresentazioni, è innegabile che esse poggiassero in qualche modo su un fondamento reale, dal momento che in Pulcinella si individuano immediatamente alcuni tratti fondamentali della cultura napoletana: il barocco popolaresco associato al patetismo e alla sua controparte ironica, la parodia e lo sberleffo; la carnalità ossessiva e un po' ambigua; la familiarità col mistero e col sacro; lo logorrea astratta e il suo becero controcanto, il doppio senso scatologico e osceno; la gestualità vivace e pittografica. La rappresentatività di figure come Pulcinella — cioè, sostanzialmente, degli eroi comici, dei buffoni rituali, dei "buffi" teatrali, dei "bricconi" (*tricksters*) universalmente presenti nelle mitologie "primitive" — è più ampia di quella delle figure positive e degli eroi "seri", perché questi ultimi incarnano le aspirazioni ideali dei popoli, mentre gli eroi comici rappresentano anche la dimensione quotidiana e il loro lato oscuro, gli impulsi trasgressivi e le tentazioni dell'illecito.

In quanto mito d'identificazione collettiva e simbolo dell'identità individuale,<sup>2</sup> Pulcinella è il guardiano della casa e della bottega:<sup>3</sup> capita frequentemente di ritrovarlo ancora oggi nelle dimore popolari di Napoli (ma anche, sia pure con minore frequenza, in quelle della borghesia), statua di gobbo portafortuna, con in mano — chiari simboli scaramantici — la scopa o il corno o il ferro di cavallo, e spesso in atto di "fare le corna" con l'altra mano. Sul finire dell'Ottocento fu addirittura notato sul terrazzo di una villa un bellicoso Pulcinella tra due batterie di cannoni. Statue del Cetrulo, spesso di dimensioni naturali, si possono ancora oggi vedere nelle botteghe degli antiquari napoletani, per lo più collocate sull'uscio, e costituiscono i soli oggetti "non in vendita"; un tempo, però, era facile trovarle anche in altri tipi di negozi. Ma Pulcinella, in quanto figura dell'identità, è anche il difensore della comunità: veniva collocato, non a caso, in cima ai campanili, simboli dell'eccellenza dell'identità cittadina e della protezione della città dalle minacce esterne. L'uso

<sup>2</sup> Per queste categorie rinvio allo studio di M. Augé sul "piccolo dio" africano, Legba, che ricorda molto da vicino Pulcinella (*Il corpo del feticcio*).

<sup>3</sup> Alla presenza di Pulcinella nel folklore napoletano è dedicata una nostra specifica indagine: Scafoglio, *Tradizioni regionali-popolari* in Scafoglio e L. Satriani 271-34.

odierno di utilizzare l'immagine del Cetrulo come elemento di richiamo e garanzia di napoletanità, specie per certificare la pizza napoletana doc, ha importanti e più significativi precedenti nella tradizione, dal momento che per secoli i tavernieri, ad esempio, hanno usato Pulcinella come insegna, e lo stesso facevano i mellonari, che lo mostravano in atto di uscire da un melone spaccato.

Ma Pulcinella è, al tempo stesso, il guardiano e il messaggero della casa e della città, tramite prezioso dell'interno con l'esterno e simbolo dello scambio culturale: egli è, per eccellenza, *il messo*, che media l'interazione verbale e sociale in un'infinità di ruoli: latore di notizie, "referendario" più o meno sciocco o astuto, servizievole servo, ruffiano, losco mandatario, guida e battistrada, prologo teatrale, banditore di strada, portatore di verità e di chiacchiere facete: come tale, egli è raffigurato nell'Ottocento con le ali mitiche del messaggero e in atto di suonare il corno; anche sotto questo aspetto egli è identificato, come vedremo, col gallo, il biblico messaggero. E in veste di mediatore (tra il soprannaturale e il naturale) compare come pastore nel presepe napoletano, spesso sistemato, in formato piccolissimo, tra i trastulli che si offrivano a Gesù, e perfino nelle chiese, in veste di portacandele; ma al tempo stesso egli media il rapporto cogli inferi, in veste di diavolo o associato ai diavoli come suoi aiutanti magici, collaboratori, antagonisti. Non a caso Pulcinella è (venditore ambulante, comico itinerante, predicatore, capopolo, imbonitore, ecc.) il re della piazza, lo spazio deputato all'incontro con l'esterno, dove il nuovo e l'estraneo sono oggetti alla censura o all'approvazione collettiva, prima di essere incorporati nella vita delle case senza residuo di angoscia. Buffone nazionale, Pulcinella fu visto, non a caso, fino a tutto l'Ottocento come "ligio fino alla superstizione alle consuetudini del suo paese nativo, amante de' suoi, dileggiatore di ogni uso straniero";<sup>4</sup> allo stesso modo in cui i buffoni sacri di quasi tutte le culture difendono la comunità dalle minacce degli estranei e dai pericoli che vengono dalle innovazioni dall'esterno,<sup>5</sup> Pulcinella si fa selvaggio idolatra, quacquero, ebreo, turco, zingaro, e attraverso le sue metamorfosi parodiche la cultura locale si confrontava con le diversità culturali che da sempre avevano esaltato, nel segno della curiosità e della paura, l'immaginario collettivo, prendeva coscienza dei propri limiti e rafforzava le sue certezze: non si proponevano, le pulcinellate di Cerlone, di "rappresentare i difetti di alcune nazioni barbare e selvagge"?<sup>6</sup> Ma in questo teatro degli altrove più o meno immaginari, in cui si compie questo incessante lavoro di riduzione dell'ignoto al noto, il confronto con la diversità, in cui si riconosce la comune natura dell'uomo o la sua inconciliabile alterità, si

<sup>4</sup> Dalbono, *Pulcinella e la maschera napoletana*, in De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni* 528.

<sup>5</sup> Su questo aspetto si vedano le osservazioni di Mazzoleni (specialmente 76-77; 89-91) su una realtà etnografica geograficamente lontana ma per molti versi straordinariamente affine.

<sup>6</sup> Cerlone, dedica premessa al vol. 7 delle *Commedie*.



estende anche alle realtà meno lontane e più familiari: francesi, tedeschi, spagnoli sono da sempre gli antagonisti per eccellenze di Pulcinella, ed entrano nel suo teatro per essere studiati, compresi o derisi: è il teatro dell'etnicità, in cui sotto le forme del comico si articola il confronto etnico nel segno di una tolleranza senza illusioni, consapevole e guardinga.

### *L'integrazione della differenza*

Pulcinella media dunque il rapporto con la diversità culturale, e può farlo nella misura in cui è parte di essa. Ogni cultura notoriamente si fonda su un sistema di scelte, il quale a sua volta comporta un complesso di esclusioni: l'insieme dei contenuti esclusi costituisce l'orizzonte oscuro che preme sui confini della cultura, come minaccia e allettamento. Ma le culture hanno altresì inventato i meccanismi per allacciare un rapporto ininterrotto con la diversità, attraverso l'invenzione di personaggi emblematici, deputati alla funzione di mediatori culturali, tra i quali i personaggi comici occupano un posto di rilievo: figure di confine, tra natura e cultura, disordine e ordine, illecito e lecito, esse si fanno carico della volontà diffusa di un allargamento dell'esperienza verso i territori interdetti; in essi si compie vicariamente un abbassamento della soglia del controllo ideologico; in esse si consuma, nel bene e nel male, l'incontro con le realtà escluse, pagando esse stesse, col ridicolo e l'accanimento persecutorio di cui sono fatte oggetto, il senso della vergogna che la trasgressione comporta.

Non a caso Pulcinella, maschera urbana per eccellenza, prodotto e specchio della cultura metropolitana di Napoli, è fatto nascere, nei miti di fondazione, ad Acerra o, in alcune tradizioni di minor peso, a Ponteselice (ma anche in luoghi meno vicini, Giffoni e Benevento): la maschera dei napoletani si fa dunque venire da quella periferia da sempre immaginata come luogo di demenza e sanità, di intenzione e di portenti, perché l'extraterritorialità consente alla cultura urbana di distanziare la parte di sé che inquieta e disturba, entificandola in una *diversità* né troppo lontana né troppo vicina, in modo che possa in essa negarsi e al tempo stesso riconoscersi. Secondo un mito d'origine Pulcinella era un buffone contadino di Acerra che una compagnia di attori cittadini, dopo aver variamente cercato di sopraffarlo nelle schermaglie comiche, integrò nel gruppo, trasformandolo in una maschera teatrale, e per secoli il pubblico ha visto i segni di queste origini rustiche nella sua fisionomia (il volto caricato, il naso lungo, la faccia annerita dal sole), nell'abbigliamento (camicia e calzone a braca di tela bianca) e in alcuni tratti caratteriali e comportamentali (la ghiottoneria, la sensualità accentuata, la maniera spropositata di parlare, la goffaggine associata all'arguzia e alla lepidatezza). L'acerranità ha conferito alla maschera la natura di figura del confine ed è stata la condizione della sua libertà; il configurarsi insieme come familiare e estraneo, l'essere collocato idealmente in una marginalità in cui la città trovava ancora la conferma della sua identità ma anche l'inizio della diversità, ha rappresentato per Pulcinella la radice di ogni ambivalenza e il

fondamento della sua funzione di mediatore.<sup>7</sup>

Pulcinella dunque è il familiare e l'estraneo, l'interno e l'esterno, e la dialettica tra questi estremi si articola nelle forme del comico: se Pulcinella è l'insieme dei contenuti che la cultura esclude dal proprio universo e che identifica con l'orizzonte che preme sui propri confini, il riso, che costituisce l'essenza del teatro della maschera, media questo rapporto con la diversità, ed è, al tempo stesso, *riso d'accoglimento*, che seconda l'assorbimento del diverso, nelle forme compatibili col sistema culturale, liberando dall'ansia e dall'angoscia, e *riso di esclusione*, che consegue il medesimo effetto liberatorio attraverso il dileggio del "residuo" irriducibile. Per questo la maschera comica presenta un doppio statuto, configurandosi al tempo stesso come la diversità integrabile, e perciò arricchente e gioiosa, e la diversità non del tutto integrata, e perciò repellente e sinistra.

Se come acerrano Pulcinella si colloca al confine tra la città e la campagna, la sua condizione di servo, con la quale si è emblematicamente identificato in tutta la sua storia teatrale,<sup>8</sup> conferma la sua natura di figura liminale, tramite prezioso tra l'interno e l'esterno. La maschera napoletana conserva in vario modo le qualità amorali dello schiavo della commedia antica, connesse alla condizione di marginalità, comune ad entrambi.<sup>9</sup> Meno esposto, grazie proprio alla sua liminarietà, ai rigori della norma asociale, questa figura di servo è fatta oggetto di un investimento simbolico, che la trasforma in un *doppio* irriverente e ribelle della plebe, e, al tempo stesso, in un *doppio* perverso del padrone. Emblematico di questa situazione è il duplice travestitismo; quello del padrone, che nelle feste carnevalesche e, non infrequentemente, nelle stesse pulcinellate teatrali vestiva i panni di Pulcinella, assumeva la sua figura deforme e oscena e imitava i suoi eccessi sessuali e alimentari; e quello di Pulcinella-servo, che in oltre tre secoli di teatro si è costantemente travestito da padrone, fingendosi principe, mercante, conte, donna, accademico, avvocato, dottore, poeta, cavaliere e così via. Il travestimento consente a Pulcinella di introdurre comportamenti eccentrici dentro ruoli codificati, portando lo scompiglio in un universo che si credeva ordinato; quello che emerge non è tanto l'inadeguatezza del servo al ruolo del padrone (da cui i teorici conformisti vedevano scaturire l'essenza del comico), quanto, più sottilmente, l'inadeguatezza di quel ruolo e dei comportamenti di chi quel ruolo rivestiva. Questo travestitismo è l'ultima forma di quella attitudine alla metamorfosi, che le mitologie di tutti i popoli riconoscono ai loro *trickster*; ed è una abilità di segno trasgressivo, perché implica l'infrazione al *divieto di*

---

<sup>7</sup> I miti d'origine della maschera di Pulcinella sono analizzati da Scafoglio, *Mitologie*, in D. Scafoglio-L. Satriani.

<sup>8</sup> Il teatro di Pulcinella è studiato, lungo un arco di oltre tre secoli, in Scafoglio - L. Satriani 607-870.

<sup>9</sup> Lo studio del servo in commedia è stato approfondito soprattutto in alcuni studi francesi; tra essi lo studio di Emelina si sottrae più decisamente degli altri ad un approccio riduttivamente sociologico.

*metamorfosi*, su cui si fonda la separazione delle classi sociali, dei ruoli, delle classi d'età (Canetti 461-62). Tutto questo rende Pulcinella simile agli eroi della letteratura picaresca, coi quali ha in comune la vita errabonda, l'assillo del bisogno e l'inclinazione al furto e all'inganno; anche questo eroe del mondo marginale si muove a suo agio dentro una identità fittizia e sempre diversa, con la quale attraversa, impostore impenitente, i più diversi spazi sociali.

Almeno fin verso la fine del secolo XIX Pulcinella ha sempre richiamato intorno a sé un pubblico transclassista, formato di popolani e signori, senza che peraltro gli uni e gli altri in questo teatro cercassero e trovassero le medesime cose e il medesimo modo di divertirsi. È stato innanzitutto il teatro della plebe, di cui costituiva una forma ritualizzata di rivalsa nella dimensione dell'immaginario, con più o meno impliciti elementi di critica sociale: nella sua lunga storia teatrale Pulcinella ha predicato ai sovrani che il potere non può fondarsi sull'arbitrio, ha mostrato la miseria della boria militare, ha avanzato il dubbio che la medicina fosse "merdicina", ha mostrato gli oscuri grovigli del potere, ha denunciato l'iniquità della giustizia, ha resistito con l'incomprensione e la derisione alla violenza quotidiana dei suoi padroni, ha riso dei miti e dei riti della letteratura dominante, ha proclamato il suo diritto a dire liberamente i suoi desideri, a scoprire le sue paure e la sua fame.

Ma questo teatro è stato, al tempo stesso, il teatro del padrone, per il quale vedersi in Pulcinella o farsi pulcinella ha significato un alleggerimento rituale dei sensi di colpa connessi con l'esercizio del dominio, la liberazione per procura (attraverso l'assunzione della licenza servile) dal peso del ruolo e della rigidità della norma e dell'etichetta aristocratica. In tal modo peraltro le classi superiori operavano una sorta di superamento *en bas* della propria limitatezza, allargavano la propria esperienza del mondo attraverso la sperimentazione di forme di vita "altre" e l'assorbimento della cultura delle classi inferiori; infine, accettando e godendo di farsi deridere nella farsa pulcinellesca, davano spettacolo della loro capacità di contemplare la loro negazione e davano una conferma della loro universalità.

Il travestitismo, ultima forma della metamorfosi, un tempo prerogativa dei minori e dei demoni, accomuna Pulcinella al Diavolo. Nella cultura tradizionale il trasgressore ha origini aliene, e, d'altra parte, la violazione dei tabù (che caratterizza i personaggi comici come Pulcinella) gli conferisce ulteriormente grandezza, associata a un alone di poteri soprannaturali: il mondo comico è un mondo all'incontrario, un mondo di rovesciamenti e di trasgressioni, e non ci sorprende allora che gli "histriones" nei secoli passati siano stati condannati dalla Chiesa e considerati "stregoni" dalla gente comune.

Secondo un altro mito di fondazione il Cetrulo nasce dalle viscere del Vesuvio, da sempre considerato emblema della napoletanità, ma anche bocca dell'inferno e luogo di portenti, uscendo dal guscio di un uovo comparso per volere di Plutone sulla sommità del vulcano, grazie a un impasto fatto da due fattucchiere, che avevano chiesto un soccorritore per sanare situazioni di



ingiustizia e di oppressione: le formule delle donne sono importanti per comprendere l'essenza diabolica del Cetrulo:

*Dragoncina:*

Per formar dell'impasto il gran vigore  
Vi pongo le bestemmie scellerate  
Di tutti i giocator, ch'hanno perduto,  
L'ira, la rabbia ed il velen vi getto  
Di brutta donna non curata al mondo,  
E ridotta a implorar da impiastri e veli  
Chi del suo bello alla conquista aneli.

*Colombina:*

Pe finire lu impasto io mo noe metto  
Lo grasso de na crapa maumettana;  
l'uocchio deritto de no giocatore,  
Che na sera jocanno a zecchinetto  
Co mico lo perdette nietto nietto.

(*Gl'incanti delle maghe* 528)

I caratteri diabolici del Cetrulo trovano ampia conferma nella sua fisiognomica e nel suo abbigliamento: la maschera nera col naso lungo, gibboso e affilato, il cappello biforcuto del secolo XVII, il neo sulla fronte, simile a un corno miniaturizzato; al diavolo fanno inoltre pensare la voce nasale, stridula e fessa, specie se ottenuta con la pivetta, ed il seno femminile, segno vistoso dell'ambivalenza sessuale; il Cetrulo inoltre ha un rapporto costante, non sempre di ostilità, col cane e il gatto, animali inequivocabilmente diabolici, e si accompagna a un suo doppio animalesco, l'asino, animale ctonio, dotato di misteriosi poteri. Si tratta di elementi probabilmente originali, o acquisiti nel passaggio della maschera dal teatro al mondo del Carnevale; ma è singolare che queste connotazioni considerate "archaiche" abbiano accompagnato la storia plurisecolare del Cetrulo, riaffiorando in epoche recenti: maschere cornute di Pulcinella e Pulcinellessa compaiono nel teatro di Antonio Petilo, e l'identità demoniaca è ancora attestata in una statua lignea in mio possesso dalla forma particolare del coppolone, che, con un incavo nel mezzo, forma un copricapo diabolico bicorni. Diabolico è anche il comportamento di Pulcinella, "spirito pazzariello", maestro di beffe, burle, capricci, bizzze, piccoli divertimenti crudeli, dispetti ridicoli, scherzi pazzi e buffonerie di ogni tipo, esperto, come il diavolo, nel discorso alla rovescia, nel doppio senso, nel linguaggio escrementizio e pronto a ricorrere alla risorsa estrema del *vermacchio*, caro, anch'esso, al Diavolo. Certo, Pulcinella incarna innanzitutto il demone della lussuria, dal momento che egli è figura fallica e alla lussuria sono state conferite per molto tempo connotazioni diaboliche. Tutto questo si legge, tra l'altro, in un bastone ricurvo da me collezionato, che rappresenta, da un lato, un enorme fallo, che si articola,

sul lato opposto, in una fiamma, da cui emerge, demone ghignante, la testa del Cetrulo.

Ma, oltre a incarnare la potenza della sessualità, figure come queste hanno anche (proprio per questo) una funzione apotropaica e profilattica; difendono dalla malasorte e dal malocchio, in coerenza con la loro fondamentale funzione salvifica. Pulcinella ripete le fantasie, immemorabilmente radicate nella cultura popolare, del diavolo giocosamente priapico, del “diavolo ridicolo”, del “diavolo dabbene”, che esprimeva il bisogno di conferire una qualche legittimità ai diritti della vita istintiva contro la sessuofobia apocalittica della predicazione religiosa e di integrare in qualche modo nella norma l'anormale. In tutto l'arco della sua vita teatrale, ma soprattutto nel teatro dell'Ottocento, Pulcinella è il diavolo capriccioso e bizzarro, irriverente e vendicativo, che semina confusione e scompiglio, quasi parodia dell'intelligenza progettuale degli uomini, ed è frequentemente strumento di salvezza per i perseguitati e gli ingiustamente ostacolati. Ottavio Feuillet, che forse più di ogni altro ha accentuato, nello spirito del tempo, le sue connotazioni di difensore dei deboli e nemico dei potenti malvagi, trasformandolo in una figura angelica, gli ha lasciato i suoi poteri diabolici, facendolo nascere mentre “un grosso gatto, color fuliggine, uscì di sotto dal letto, e un uccellino, nascosto tra le pieghe delle cortine, spiccò il volo in camera, e fischiò dolcemente”; il gattone nero, interpretò sua madre, “era il Diavolo, o un suo stretto parente, ma l'uccellino veniva certo da Dio” (Feuillet 19). Il senso ultimo di queste mitologie (che illuminano il significato e la funzione della maschera teatrale) suggerisce che, se il diavolo è l'anomalia angosciante, il ritorno perturbante del rimosso, la diversità radicale, la minaccia dell'ignoto, la paura della morte, il teatro di Pulcinella, allacciando, per oltre tre secoli, un dialogo ininterrotto con gli elementi oscuri della coscienza, ha domesticato la sua “ombra”,<sup>10</sup> trasformando in forze benefiche le sue energie distruttive, e risolvendo le suggestioni inquietanti dell'alterità in immagini rassicuranti e salvifiche; per questo in Pulcinella il ghigno malefico del demone si coniuga col sorriso benevolo del salvatore.

Lacan identifica Pulcinella col fallo, ossia col pene simbolico, vedendo segnalata questa dimensione del Cetrulo a partire dal piano fonemico, giacché “al di là della voce in falsetto e delle anomalie morfologiche di questo personaggio erede del Satiro e del Diavolo, sono proprio le omofonie quelle che, condensandosi in sovrimpressioni, al modo del tratto di spirito e del lapsus, denunciano nel modo più sicuro che ciò che simbolizza è il fallo. *Polecenella* napoletano, tacchinello, *pulcinella*, pollastrello, *pullus*, parola tenera trasmessa dalla pederastia romana alle modiche effusioni delle piccinine delle nostre primavere, eccolo passato nel *punch* dell'inglese, per, divenuto *punchinello*, ritrovare la daga, il tassello, il tozzo strumento che dissimula, e che gli apre la strada per cui discendere, piccolo uomo, nella tomba del tiretto, dove gli

<sup>10</sup> Nell'accezione junghiana: Radin et al. 175-202.

inseguitori, seguaci del pudore delle Colombine, fingeranno di non veder nulla prima che ne risalga, risuscitato nella sua valentia" (Lacan). Attraverso condensazioni, figure e ammiccamenti, Lacan recupera alcune illuminanti acquisizioni che Jones aveva espresso in maniera meno affascinante, ma più perspicua: "La parola *Punchinello* è una 'contaminazione' inglese della parola napoletana *Pol(l)ecenella* (Pulcinella in italiano moderno), anche essa diminutiva di *Pollecena*, giovane tacchino (la parola *poussin* in francese corrisponde all'italiano moderno *pulcino*, che ha per diminutivo *Pulcinello*); proprio come il gallo domestico, il tacchino è un simbolo fallico riconosciuto sia dal punto di vista della rappresentazione che da quello linguistico. La radice latina è *pullus*, parola che serve a indicare in generale i cuccioli di un animale. Per ragioni evidenti, il fallo è spesso identificato all'idea di un bambino maschio, di un fanciullo o di un piccolo uomo" (Jones 124). La fisiognomica di Pulcinella, che riteniamo a torto sottovalutata da Lacan (dal momento che per secoli il teatro di Pulcinella è stato fondamentalmente un teatro del corpo), si accorda perfettamente con questa interpretazione, essendo palesemente simboli fallici il naso priapico, grande e adunco, il mento aguzzo, anch'esso satiresco, il ventre dilatato e prominente, comune ai demoni della fecondità, il berretto arrotondato o appuntito, che ricorda analoghe figure falliche delle mitologie e del folklore europeo. All'universo del sesso rinvia quasi interamente il corredo degli oggetti di cui Pulcinella appare fornito, dal bastone al cordone, alla foglia di aloe, al corno, e di figure falliche è costituito il bestiario cui egli si accompagna, dall'asino, suo *alter ego* animale, alla scimmia e alla tartaruga.

D'altra parte la natura fallica del personaggio era presente, in modo più o meno esplicito, nelle codificazioni della maschera costruite, a partire dal secolo XVII, sulla base della conoscenza dell'uomo elaborata dalla psicologia, dalla caratterologia, dalla medicina e dalla fisiognomica, che in molti casi ripetevano i percorsi di una immemorabile sapienza popolare, che ha lasciato tracce vistose nei lessici europei: l'identità di Pulcinella e del fallo è presente nel linguaggio erotico francese ("Papa, mon époux abuse / De ce titre solennel: / Croirais-tu qu'il me refuse / Jusqu'à son *polichinel*?; Guiraud, s.v. *Polichinelle*). dove è anche ribadita l'identità Pulcinella=fallo=bambino, dal momento che l'essere incinta si denomina con l'"avere il Pulcinella nel tiretto".<sup>11</sup> Ed all'area campana appartiene tutta una produzione sotterranea di statuine di Pulcinelli fallici, scoperta alcuni anni addietro da chi scrive, che ne ha potuto salvare alcuni esemplari dalla dispersione cui materiale di questo tipo è esposta: ad essa appartiene un bastone ligneo bifallico, nella cui parte centrale sono incise, a rilievo, sette mezze maschere pulcinellesche dagli enormi nasi priapeschi a tutto tondo: i nasi sono sette, quanti sono i giorni della settimana, con evidente riferimento alla costante attività sessuale del personaggio, e il manufatto offre un riscontro visivo a un modo di dire campano, "tiene i setti nasi di Pulcinella", con

<sup>11</sup> Delvau, s.v. *Polichinelle*; Chambrey 77.



cui si designa un uomo particolarmente virile. Una seconda statua rappresenta un Pulcinella marionetta, con un coppolone adombrante la punta del pene, che ricompare di nuovo all'estremità inferiore. Il terzo oggetto — cui abbiamo già fatto riferimento — è un grosso bastone ricurvo, in forma di fallo da un lato e di demone dall'altro. Un altro manufatto ligneo rappresenta un Pulcinella intero, con maschera mobile, che esibisce un enorme pene denudato. Ho rinvenuto infine altri piccoli pulcinelli bronzei deformi, con un grande fallo denudato, e un Pulcinella in terracotta, anch'esso di piccole dimensioni, che cavalca una tartaruga (notoriamente simbolo vaginale) sul lungo collo che è, al tempo stesso, un enorme fallo. Queste rappresentazioni erano innanzitutto oggetti d'uso, nel senso che venivano esposti per cacciare il malocchio, le streghe e la mala sorte; e ancora oggi essi assolvono una — se vogliamo — residuale funzione apotropaica e profilattica, se ancora oggi la sessualità è una forma efficace di recupero, che può salvare dalla paura e dall'angoscia.

Tuttavia il Pulcinella-fallo è una complessa costruzione culturale, la cui trama si lascia cogliere solo se si confrontano questi manufatti con tutta la vita secolare della maschera e delle figure analoghe, sulle scene e nell'immaginario collettivo. Falliche erano alcune divinità minori del mondo classico, la maggior parte delle figure tricksteriche delle popolazioni "primitive", numerosi personaggi del teatro popolare di tutti i tempi, dalle maschere fliaciche a quelle atellane e della Commedia dell'Arte. In tutti i casi il personaggio comico è fallico perché il fallo è, per eccellenza — come ci si esprime ancora oggi nei dialetti meridionali d'Italia — "il folle", in quanto emblema dell'universo del desiderio riluttante alla ragione, principio di disordine e di vita. Di fatto la maschera fallica ha rappresentato, in tutta la sua storia teatrale, il luogo "pedagogico" in cui le pulsioni umane vengono assunte senza ritegno, per essere portate alla luce della coscienza e dominate. Nella sua specificità partenopea e mediterranea, Pulcinella-fallo ripropone l'archetipo del figlio ribelle, altamente rappresentativo di una cultura meridionale plasmata dal matriarcato, in cui le spinte orgiastiche e la violazione degli interdetti sono profondamente connaturati alla paura della donna e al timore della castrazione. Pulcinella per un verso si configura come un eroe della trasgressione, incarnazione di una voglia di sessualità e di irregolarità diffusa, con tutti gli attributi della virilità superiore; per un altro verso questo fallo ingente è avvertito come un pericolo e perciò punito col ridicolo, le corne e le botte; la punizione colpisce l'eccesso e ristabilisce l'equilibrio, conciliando la trasgressione col senso morale.<sup>12</sup>

Caratteristica opposta e al tempo stesso complementare è l'ermafroditismo che connota, sia pure non decisamente, la maschera. Segno della femminilità di Pulcinella può essere la sua stessa attitudine ad accompagnarsi spesso al suo

---

<sup>12</sup> Il medesimo schema logico (e narrativo) si ritrova al fondo di gran parte della narrativa erotica di tradizione orale, che sotto questo aspetto potrebbe essere considerata il corrispettivo di questo teatro comico (Scafoglio, *I racconti*).

corrispettivo femminile, la Pulcinellessa, che non è, come comunemente si crede, la compagna del Cetrullo, ma la sua anima femminile, lo stesso Cetrullo in veste di donna. Ma la femminilità di Pulcinella è inscritta nel suo corpo; nonostante la massiccia prevalenza di elementi fallici, alla sfera della femminilità rinviano i rigonfiamenti del petto (gobbe o seni che siano), accentuati dalle ampie pieghe della camicia; la pancia enorme, né d'uomo né di donna soltanto, ma, come egli solea dire, "commune a dui" (comune a entrambi); i glutei polputi e rotondeggianti da efebo; la voce stridula e rotta di castrato; le maniche lunghe che tendono a coprire le mani. Il mito, spesso ripreso dalla stessa tradizione scenica, ma più frequentemente testimoniato dalle rappresentazioni artistiche e letterarie, conferma ampiamente queste impressioni, dal momento che, come abbiamo visto, Pulcinella nasce dall'uovo, come tante figure ermafrodite della mitologia e del folklore, e può inoltre concepire, partorire, allattare, prerogative che egli ha in comune con altre figure simili, come lo Zanni della Commedia dell'Arte e il *trickster* degli indiani d'America.<sup>13</sup> Queste rappresentazioni costituiscono una ripresa in chiave comica di materiali rituali e narrativi folklorici ed etnologici, quali i racconti del "padre allattante" e del mito della *couvade*, di cui ripetono, nelle forme consentite dalla cultura del tempo, alcuni significati. Pulcinella partoriente e allattante faceva ridere come tutto ciò che è contro natura, ma non senza una parte dell'interesse che i fatti contrari all'ordine naturale hanno suscitato da sempre, dal momento che consentono l'attivazione di fantasie e desideri ancora radicati nell'immaginario collettivo. Al fondo di tutto permaneva, più o meno inconsapevole, un bisogno di portare alla luce la parte femminile della propria umanità. La forma del comico rendeva questo bisogno rappresentabile, operando un compromesso tra il desiderio e la vergogna. Nel teatro il motivo affiora, pur camuffato, nel gioco dei travestimenti e degli scambi di persona, che consentono in qualche modo di rappresentare la promiscuità sessuale sotto la copertura dell'equivoco o della stolidezza, mentre il bisogno diffuso di maternità si stempera nel tema onnipresente della "famiglia di Pulcinella". Tutte queste elaborazioni fantasmatiche e rappresentazioni letterarie e teatrali, oltre a implicare la competitività maschile nei confronti dell'altro sesso, conservano un rapporto di complementarità con la natura fallica della maschera; in primo luogo, perché un eccesso, l'exasperazione della virilità, si coniuga inevitabilmente all'estremo opposto, la femminizzazione, per la curvatura della linea del desiderio (si pensi — ma è solo un esempio — all'ermafroditismo del Dioniso greco o del Diavolo cristiano); in secondo luogo, perché la natura ermafrodite si configura come il rovescio punitivo del principio fallico: l'attribuzione di caratteri femminili a Pulcinella serviva a degradare il personaggio, secondo la logica della commedia dello sciocco, suscitando il

---

<sup>13</sup> Per qualche altro riscontro teatrale e narrativo moderno di questi motivi che afferiscono ad orizzonti mitico-rituali arcaici, si veda D. Scafoglio, *La Vecchia del carnevale e Maupassant* 174-80.

consueto riso d'esclusione, sicché nello sciocco effeminato si puniva il fallomane stolido; è la logica che determina la femminizzazione punitiva di Pahlavān Kačal, l'eroe fallico del teatro dei burattini iraniano: "Non lo sapevi che a chi guarda le donne altrui gli ficcano un corno nel sedere?"<sup>14</sup>

Profittando ampiamente della libertà che la società tradizionale riteneva diritto e privilegio di chi — folle, sciocco, buffone — era fuori delle regole sociali, Pulcinella per oltre tre secoli ha avuto come interlocutori re, capitani, signori, padroni, giudici, dottori, sbirri, e di tutti se è fatto giuoco, lui, "pulcino" perennemente giocato; tutto questo attraverso un discorso obliquo, una petulanza aberrante, un chiacchierio confuso, tramato di fraintendimenti reali o simulati, di equivoci deliranti, di stravolgimenti verbali dissonanti, di lazzi buffoneschi sguaiaati e osceni. Il riso vestiva d'insensatezza il discorso della verità, generando le perplessità, testimoniate già nel secolo XVII: "Questo gustosissimo uomo ha introdotto una disciplinata goffagine, . . . poscia che egli fa uno assiduissimo studio per passare i termini naturali e mostrar un goffo poco discosto da un pazzo o un pazzo che di soverchio si vuol accostare a un savio" (Cecchini 32). Nel corpo e nell'abbigliamento Pulcinella porta i segni più vistosi che appartenevano all'iconografia della "Stultitia": la testa rasata, il bastone, la campana, il vestito bianco, la simbologia ornitologica, il cappuccio a punta, il bastone, il tamburello, la corda che stringe il camicione, ed è associato al cane, compagno del folle. Appartiene alle culture tradizionali l'idea che l'apertura controllata verso le forze oscure e misteriose dell'anormale e dell'irregolare potesse ridare sanità e benessere a sistemi normativi corrosi dalla crisi. Pulcinella è stato l'eccesso salutare, e ha rappresentato una terapia d'insensatezza per le logiche malate della realtà.

"Perdonatelo, è sciocco", solevano ripetere solleciti i cortigiani di ogni tempo, per difendere il buffone napoletano dall'ira del re padrone. È la  *fictio*  che ha consentito per secoli l'esistenza della scena del buffone. Sostanzialmente estraneo alle logiche della realtà. Pulcinella è colui che continuamente non comprende o fraintende, e la sua distrazione o incomprensione causa a se stesso e agli altri un'infinità di disastri. La pulcinellata è un aspetto dell'eterna commedia dello sciocco, che ha consentito di ridere negli altri di ciò che in noi stessi costituirebbe una sorgente di insicurezza e di angoscia. Ma in questo teatro le sofferenze che Pulcinella sciocco infligge alle sue vittime appaiono più significative di quelle che egli procura a se stesso. Si tratta solitamente di personaggi d'autorità e di figure del potere, re, aristocratici, capitani, dottori, avvocati, sbirri, che le scempiaggini del Cetrulo, con il crescendo di irritazione che determinano, costringono a rinunciare alla loro ieratica prosopopea, scoprendo la loro fragile umanità mascherata dal comportamento pubblico e dal ruolo. Lo sciocco è portatore di una maldestra sincerità all'interno di codici

<sup>14</sup> Il testo dell'"eroe pelato" iraniano è pubblicato in traduzione italiana da Mattioli 125-42.



tramati di eufemismi, reticenze, silenzi; parzialmente estraneo all'ordine del linguaggio, lo sciocco stravolge la base lessicale del discorso, deformando, sovrapponendo, incrociando le parole e inventando nuovi termini; intende alla rovescia e parla all'incontrario; si smarrisce nei meandri delle figure, riducendo i significati al senso laterale; fino ad affondare nel garbuglio incongruo e confuso e nel farfuglio del non senso; segni vistosi di ignoranza e di distrazione, inevitabilmente colpiti dal riso che condanna ed esclude; ma, al tempo stesso, maschera di una operazione che mette a nudo la convenzionalità e l'innaturalità dei linguaggi formalizzati e gli artifici dei gerghi professionali, menomando il potere di persuasione e di dissuasione della parola "autorevole", e che decompone le ordinate simmetrie del discorso, ne evidenzia i limiti e ne prospetta, come disordine fecondo, un possibile allargamento. Ma è altrettanto significativo che questo sciocco, autentico o per finta, rimanga eternamente vittima della sua distrazione e dei suoi errori e della sua stessa furberia: in tal modo tutto torna, perché nello sciocco deriso, beffato, bastonato si potrà ravvisare la punizione dello scaltro ingannatore e del trasgressore vincente, e l'infrazione delle regole culturali si concilierà, senza residui sensi di colpa, col senso morale.

#### *La differenza irriducibile e il capro espiatorio*

Pulcinella non ha mai suscitato meccanismi di immedesimazione incondizionata e totale, perché c'è sempre in lui qualcosa di noi che rifiutiamo, e che nella scena del buffo si trasforma nell'alterità irriducibile; questa parte di noi che puniamo nel buffone trasforma, in qualche modo, Pulcinella in un capro espiatorio (Cecchini 32). L'ambivalenza del Cetrulo è quella di celebrare l'epopea del picaro e, al tempo stesso, di incarnare la miseria della marginalità e dell'esclusione; mentre proclama il suo sano vitalismo e la sua libertà, egli scopre altresì l'avvilente condizione del pigro vagabondo, la squallida fisiologia della paura e della fame, la grave ossessione dell'amante fallomane, la balordaggine insulsa dello sciocco confusionario. Era stata elaborata da un grande napoletano la teoria che gli uomini "ridicoli" fossero qualcosa di mezzo tra le persone serie e gravi e le bestie (Vico 21); persuasione ribadita, con l'aggiunta di una dose di acredine, in cui si specchiava il punto di vista dei valori liberal-nazionali della Napoli ottocentesca, da Giorgio Arcoleo: "Pongo il suo carattere [di Pulcinella] tra due nature, l'animale e l'uomo".<sup>15</sup> Ma non si trattava soltanto di deformazioni della cultura colta; anche la cultura dei teatri frequentati dalla plebe, delle guarattelle, delle scene carnevalesche, che di Pulcinella aveva invece fatto il suo eroe, aveva rilevato, con un suo autonomo linguaggio, l'ambivalenza fondamentale del buffo in commedia: "Songo miez' ommo e tutto bestiale", recitava Soatozza, un personaggio affine al Cetrulo, in una sacra rappresentazione settecentesca (Politi, *La fortezza trionfante*, sc. 7): eco del buffone di Acerra, che intanto proclama sulla scena: "Pe bestialità no m'appassa manco na bestia"; "Su' ciuccio, ed è

<sup>15</sup> De Sanctis, *La scuola - Pulcinella* 14 (con il saggio di Arcoleo).

ciuccio chi non me chiamma ciuccio” (Cerlone, *Il vassallo fedele*, a. 2, sc. 9). In Pulcinella la carica aggressiva e l'estroversione giocosa è controbilanciata da impulsi auto-flagellatori, alimentati dall'oscura percezione di essere “caduto in basso”. Dissacratore di valori assoluti, Pulcinella sente al tempo stesso di non appartenere a nessun mondo di valori, ma solo a un cieco universo di bisogni, assillato da domande inevase e da esiti delusori: “Io, Don Polecenella Cetrulo, nato a la Cerra ntra li ciucchie, e cresciuto, e ppasciuto a Nnapole ntra li sartimbanche, sempe malato de mente, e ssempe sano de cuorpo . . .”;<sup>16</sup> e ancora: “Io so Polecenella, facchino di nascita, disonorato di costumi, vituperato da le prete de la via, ma stimato da chi non ha stima della reputazione” (De Petris, *Buovo d'Antona in Erminia*, sc. 10). In questi casi Pulcinella sembra farsi riconoscere come “napoletano di razza, di una grandiosa amoralità; qui sì, come la plebe, che più di nascondere le sue piaghe le mostra e vuole riceverne ammirazione e premio, come credo non faccia alcun altro popolo, Pulcinella diventa esemplare” (Rea 25). In realtà Pulcinella ripete a Napoli, nel linguaggio del luogo e del tempo, lo splendore e la miseria che accompagnano la scena del buffone in ogni tempo e sotto tutti i cieli, e il male che infligge a se stesso altro non è che il complemento e il riflesso delle ferite che infligge agli altri: “In verità, è proprio per questo” — rifletteva il *trickster* pellerossa — “che la gente mi chiama *walkundkaga*, il folle eccentrico, e hanno ragione” (Radin et. al. 25).

L'essenza di questo teatro comico è nel fatto che noi possiamo vivere per interposta persona tutto ciò che la follia della maschera ci propone, col vantaggio di poter dire, alla fine, che “è stato Pulcinella”; ma non è stato Pulcinella, perché siamo stati noi. Intanto il buffone paga per tutti, con le botte, le disgrazie, le umiliazioni e il ridicolo. Il che rende ragione dell'intuizione scandalosa del predicatore settecentesco, che, agitando il Cristo in croce, gridava alle folle: “Questo è il vero Pulcinella”.<sup>17</sup>

### *Il corpo del buffone*

Non è senza ragione che quasi tutti i tratti che siamo andati evidenziando si ritrovino nel corpo stesso della maschera. Notoriamente il corpo è metafora della società, il che è reso possibile dal fatto che l'uomo ha plasmato culturalmente il corpo con le stesse regole con cui ha costruito il sistema sociale. Il tratto fondamentale delle figure comiche tradizionali è la deformità: questa caratteristica, pur nelle variazioni storiche, che rispecchiano ogni volta i mutamenti delle concezioni e dei gusti estetici, unifica le figure comiche di tutti i tempi, dal teatro greco alla commedia dell'Arte; il teatro moderno ha apparentemente ricondotto questo aspetto nei limiti della norma, ma ancora oggi riesce difficile trovare un comico che non riproduca in qualche modo un'anomalia o

<sup>16</sup> Zezza, *Lo testamento de Polocenella* 10.

<sup>17</sup> L'episodio è ora ricostruito e discusso da Scafoglio, *Pulcinella e Cristo*, in Scafoglio - L. Satriani 289-303.

un'irregolarità corporea rispetto ai canoni estetici dominanti. In realtà, tradizionalmente la bellezza è sentita come una "necessità della natura", laddove la bruttezza appare piuttosto come una "violazione della norma" (Propp 47). La deformità è la bellezza all'incontrario, è la veste corporale dell'inversione morale, il corrispettivo corporeo della deformazione linguistica, il riscontro visivo del comportamento alla rovescia. Il mito del *trickster* pellerossa, che nasce mostruoso perché frutto di un incesto, testimonia clamorosamente questa coincidenza di valori estetici e principi morali. Inoltre, la diversità corporea del buffone è segno e specchio di una diversità connotata etnicamente, socialmente e moralmente; è — lo abbiamo già visto — il corpo imperfetto, irregolare, deforme del contadino, del servo, del folle. Ma più che rinviare a un ruolo sociale, il corpo e l'abbigliamento di Pulcinella denunciano la sua estraneità ai simboli di ogni stato e ruolo, e ne costituiscono la loro esatta inversione e negazione. Col suo volto di uccello o di verro, le sue sconcertanti protuberanze, con la sua testa rasata da tagliagola, Pulcinella contraddice un universo che ama specchiare il suo ordine nella regolarità e bellezza dei corpi, e proclama la sua natura di figura del disordine; con i tratti femminili dell'abbigliamento, del corpo, della voce, mette in crisi le rigide distinzioni dei sessi e, buffone maschio ed effeminato, insinua i fantasmi della promiscuità in una società fondata sui valori eterosessuali; col suo abbigliamento spropositato, fuori uso e alla rovescia, affine al vestito del clown e del matto, contrasta le regole fondamentali del vestire secondo misura, morigeratezza ed eleganza.

Questo corpo è altresì emblema del disordine liminale nel quale il buffone vive e che nel buffone si esprime. Quanto più rigidamente una società è organizzata, tanto più essa esercita la sorveglianza sui confini del corpo, e in modo particolare sulle soglie e le entrate, rafforzando la linea di demarcazione tra l'interno e l'esterno, il pulito e lo sporco:<sup>18</sup> la figura del buffone non solo rompe le ordinate simmetrie del corpo, non solo è un corpo cangiante per via delle infinite metamorfosi (il comico è per eccellenza un trasformista), ma si associa a ciò che esce dal corpo (sputo, sangue, urina, escrementi) o che è destinato allo spazio dell'impuro; il comico è escrementizio, fa ridere manipolando verbalmente gli escrementi, perché è nella natura operare nei confini, come artefice di contaminazioni e produttore di relazioni. Il comico media la relazione fondamentale tra il pulito e lo sporco, e da ciò trae il suo stesso potere: "Un io completamente pulito con nessun limite sporco non avrebbe alcuna relazione con il mondo esterno o con altri individui. In tal modo un 'io' sarebbe libero dal potere degli altri, ma sarebbe a sua volta impotente . . . e da ciò deriva che *il potere è situato nello sporco*" (Leach 87).

Pulcinella afferisce altresì al mondo del pennuti, e ripete tutte le connotazioni che i sistemi simbolici tradizionali attribuivano ad appartenenze di questo tipo; la simbologia gallinacea ha caratterizzato in modo particolare,

<sup>18</sup> Douglas, *Simboli naturali* e soprattutto *Purezza e pericolo*.



soprattutto nella cultura occidentale, il mondo dei buffoni e delle figure della trasgressione e della follia. Nato dall'uovo, il Cetrulo indica col suo stesso nome la sua natura gallinacea, la esplicita nel suo linguaggio gestuale e nella sua voce, e la ricorda vistosamente negli elementi della sua fisiognomica e del suo costume: il cappuccio a forma di guscio d'uovo, la testa di volatile con l'occhio pollino rotondo e il naso a forma di becco, il camicione bianco con maniconi amplissimi a forma di ali. I gallinacei erano emblema della stolidezza, in sintonia con la cultura del tempo, che sentiva nella "stultitia" la regressione nell'animalità, e Pulcinella Cetrulo vale "pulcino scervellato e ottuso", non molto diverso in questo dalle altre maschere, che amavano vantare nomi, appellativi, qualifiche e ascendenze di questo tipo, come gloriosi blasoni della loro follia. Tuttavia il significato più forte del simbolismo gallinaceo è certamente quello fallico (il dimorfismo sessuale dei pennuti ammicca peraltro all'ambivalenza sessuale, e infatti Pulcinella non è soltanto il possente gallo fallico, ma presenta anche — come suona il suo nome, "gallinella" — una inequivocabile componente femminile): il gallo era emblema di "stolidezza", lussuria e promiscuità, e ancora nel secolo XVII la sua mattanza rituale nei Carnevali europei aveva il significato di una "mortificazione della carne": le vicende di Pulcinella sulla scena, "gallo" stolido e lascivo sistematicamente beffato e deriso, erano l'equivalente simbolico della persecuzione e del sacrificio rituale del "gallo di marzo".

### *Conclusioni per un'antropologia del comico*

Cercheremo, conclusivamente, di tracciare la linea di una teoria del comico dal punto di vista dell'esperienza antropologica, a partire dalle acquisizioni che l'analisi della figura di Pulcinella nella vita popolare e nella scena teatrale ci ha consentito, e col soccorso dei riscontri interculturali. Essa potrebbe essere così articolata:

#### *1. Il comico viene da un altrove*

Il personaggio comico è in vario modo un esterno alla cultura in cui opera. Pulcinella, maschera napoletana per eccellenza, si faceva venire da Acerra, da Giffoni o da Benevento, ossia da contesti rurali o periferici, e tutta la sua storia secolare potrebbe essere letta come un capitolo particolare della cosiddetta satira del villano, che attraversa buona parte della letteratura; nella Roma antica le atellane si dicevano venute dall'osca Atella; i comici del teatro romano erano schiavi, e cioè stranieri; i buffoni delle società urbane d'Europa erano o si immaginavano di estrazione rurale; le maschere della Commedia dell'Arte dei secoli XVI-XVIII erano solitamente maschere etniche, che rappresentavano in forme tipiche le culture viciniori; in Don Pancrazio, personaggio del teatro delle maschere napoletane, si rappresentava comicamente il tipo del pugliese; l'eroe popolare iraniano, il burattino Pahlavān Kačal, era fatto provenire dall'Irak appartenente allo stato persiano ma etnicamente diverso; e il ventaglio dei riscontri potrebbe essere ulteriormente allargato, se non bastasse per concludere

che il motivo della provenienza esterna è indicativo innanzitutto del fatto che il teatro comico è il teatro dell'etnicità, in cui la frizione città/campagna, centro/periferia, identico/diverso, gioca un ruolo importante nella genesi psichica e culturale del riso. Anche ai nostri giorni i personaggi comici sono collegati socialmente, culturalmente, espressivamente a contesti regionali, dialettali, periferici, d'emigrazione, e sono portatori di una diversità che è, vistosamente, una diversità etnica.

La provenienza esterna allude altre volte a un altrove sociale. Pulcinella è stato per i ceti privilegiati di Napoli il portatore della cultura del "popolo minuto"; nel teatro comico romano i personaggi comici erano schiavi e in gran parte di quello europeo dell'età moderna erano servi; il loro perfetto corrispettivo romanzesco era il popolano furbo, il furfante intelligente, il picaro. Il comico dunque riflette le tensioni interne a una società, quelle che nascono dall'incontro, contaminazione e scontro tra i diversi dislivelli di cultura, e sono, innanzitutto, tensioni sociali.

Il personaggio comico può provenire miticamente dagli inferi. Questo motivo rinvia più significativamente alla diversità che preme sui confini interni della cultura, alla parte oscura di ogni società. Le connotazioni diaboliche che troviamo in Pulcinella si riscontrano altresì in altre figure comiche, nelle mitologie che le riguardano e nei comportamenti che esse esplicano: dall'aldilà si immaginavano venuti i buffoni sacri delle Americhe, un demone era Arlecchino e diabolico era l'universo delle maschere della Commedia dell'Arte.

L'origine esterna del personaggio comico indica dunque la diversità culturale, che concretamente è, di volta in volta, la cultura del mondo rurale, l'esperienza delle classi inferiori e il lato diabolico dell'uomo, con la tendenza a confondere le tre cose in una sola.

## 2. Il comico è trasgressivo

L'esperienza comica introduce in maniera controllata elementi di disordine creativo dentro una cultura, forzando la sua costellazione di regole e valori entro limiti compatibili con la tenuta complessiva del sistema. Sotto questo aspetto il comico è trasgressione ordinata, regolata licenza. In questa luce acquista più senso e diventa meglio percepibile la provenienza "esterna" della figura comica.

Il *trickster* degli indiani d'America è un violatore di tabù, e in primo luogo del tabù del sangue: l'incesto, che egli ha consumato con la sorella, prefigura i suoi comportamenti successivi, il suo andare contro tutte le regole umane e divine, e questi ultimi a loro volta sono figura e ripetizione dell'incesto originario; i buffoni sacri costituiscono il corrispettivo rituale del briccone divino delle mitologie amerinde, dal momento che essi evocano ritualmente l'infrazione dei tabù. Non occorrono altri esempi per rilevare che la comicità sotto tutti i cieli si dispiega nel segno dell'eccesso, dell'inversione, dei rovesciamenti.

Importa invece notare come la violazione delle regole costituisca un fatto fondante, dal momento che su di essa il personaggio comico costruisce anche la

sua immagine. Fino alle soglie del mondo contemporaneo la trasgressione risulta notoriamente connessa col sacro, dal momento che grazie ad essa il trasgressore acquisiva potere (originariamente, il potere magico insito nel sangue). Ma anche in contesti desacralizzati, come i nostri, il personaggio comico deve la sua forza e il suo prestigio alla capacità di andare all'incontrario, esercitare una sorta di violenza bianca sui personaggi d'autorità, cimentarsi nell'esercizio della parodia di costumi, miti collettivi. Tutto questo sarebbe incomprensibile se non ipotizzassimo l'esistenza di una delega collettiva al personaggio comico a trasgredire, peccare, sbagliare, colpire in nome di tutti. Le società cioè affidano alle figure di confine il compito di rappresentare i loro desideri nascosti, e il loro successo consiste soprattutto nella loro capacità di rappresentarli nella maniera più efficace. Il confronto con l'alterità è una condizione della trasgressione comica, ma al tempo stesso nell'esperienza comica. L'*altro* si rivela come lo stesso, la parte oscura di sé.

### 3. *Il comico è un mediatore culturale*

Se per un verso il comico è portatore di disordine, per un altro egli svolge una importante funzione di rifondazione e rafforzamento dell'ordine culturale. Il *trickster* delle mitologie "primitive" è un eroe civilizzatore, che compie azioni di grande utilità per gli uomini e fornisce loro i mezzi per migliorare la vita; "i buffoni sacri" di tutti i popoli svolgono una importante funzione equilibratrice soprattutto in relazione alle tensioni interne e ai rapporti con l'esterno. Anche se questa funzione è diventata, per così dire, opaca nella percezione moderna della comicità, è significativo che ancora oggi i comici godano di grande popolarità e vengano considerati altamente rappresentativi della vita dei popoli, pur non incarnando il meglio dei "caratteri nazionali". In effetti il personaggio comico media il rapporto con la diversità culturale, consentendo l'assorbimento di elementi di cultura e forme di vita *altre* e impedendo che le culture si chiudano in se stesse, impoverendosi; per un altro verso egli allontana ciò che potrebbe minacciare l'integrità culturale della comunità e pertanto rafforza le sue difese e consolida la sua identità. Pertanto l'esperienza comica può essere contro le innovazioni, quando esse minacciano di mettere in crisi la vita della comunità, e può a sua volta promuoverle, quando i sistemi culturali si vanno sclerotizzando.

In quest'ottica acquista trasparenza la dialettica interna alla risata comica: nell'universo comico si ride al tempo stesso per escludere e per includere, per accettare e respingere: la comicità non va confusa con la *derisione*, che costituisce soltanto uno dei suoi poli dialettici: l'altro polo è quello dell'*accoglimento*: si ride per escludere ciò che non è compatibile col nostro sistema culturale e si ride per integrare ciò che può rinnovarlo e arricchirlo. L'esperienza comica promuove e sollecita il confronto con l'esterno e al tempo stesso difende dalle minacce dell'ignoto.

### 4. *Il comico è un capro espiatorio*

In quanto possessore di una delega collettiva a violare i confini della norma, il personaggio comico, come ha rilevato Laura Makarius, non può essere



condannato, ma neppure può essere approvato; tuttavia egli porta iscritto nel suo corpo e nella sua vicenda i segni vistosi di una punizione esemplare: i personaggi comici risultano sempre associati in vario modo all'idea della deformità corporea, dell'alterazione linguistica, della vita sfortunata, delle disgrazie, della stolidezza, del ridicolo, delle botte. Certamente in questo accanimento persecutorio poniamo nel buffone la parte di noi che inquieta e disturba, ma solo ricomponendo in una unità dialettica le contraddizioni della sua figura si afferra pienamente il senso dell'esperienza comica; nella femminizzazione del personaggio si punisce la sua virilità indecorosa, le botte che egli prende sono il prezzo di quelle che dà, le sue disgrazie sono il contrappasso dei guasti che la sua dissennatezza produce. Il personaggio comico si muove nel segno dell'*eccesso* e in quello della *manca*za: nell'uno si compie la trasgressione, nell'altro la si punisce. In tal modo la società può compiere per interposta persona l'incursione nei territori dell'irregolare, dell'illecito e del proibito, allargando i confini della propria umanità, e al tempo stesso, attraverso la punizione del trasgressore vicario, può riconciliarsi col senso morale, rifondando l'ordine turbato.

Università di Salerno

### Opere citate

- Augé M., *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort*, Parigi, 1977.  
 ———, *Il corpo del feticcio*, "Uomo e cultura", 37-40 (1986-87), 54-62.  
 Bausani A., *Note sul "pazzo sacro" nell'Islam*, "Studi e materiali di Storia delle Religioni" 29.1.  
 Canetti E., *Masse e potere*, Milano, Adelphi, 1981. (Ed. ted. 1980).  
 Cecchini P. M., *Frutti delle moderne comedie et avvisi a chi le recita*, Padova, Guareschi, 1628.  
 Cerlone F., "Il vassallo fedele", *Commedie*, Napoli, Stamperie Rampe di S. Marcellino, 1828.  
 Chambrey E., *La poupée du diable*, Paris, Fleuve Noir, 1982.  
 Crumrine N. R., *Anomalous Figures and Liminal Roles*, "Anthropos" 5-6 (1974), 858-73.  
 Dalbono C. T., *Pulcinella e la maschera napoletana*, in *Usi e costumi di Napoli e contorni*, a c. di E. De Bourcard, Milano, Longanesi, 1997. (Ed. orig. 1858)  
 De Petris F., *Buovo d'Antona in Erminia*, Napoli, Tipografia della Sirena, 1836.  
 De Sanctis F., *La scuola - Pulcinella*, Napoli, Morano, 1897.  
*Dictionnaire érotique moderne*, Paris, Les Éditions, 1900; Payot, 1993. (Ed. orig. 1864).  
 Douglas M., *Simboli naturali*, Torino, Einaudi, 1979. (Orig. ingl. 1970).  
 ———, *Purezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino, 1975. (Orig. ingl. 1970)

- Emelina J., *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Cannes Grenoble, Celpug, 1975.
- Evans Pritchard E. E., *The Zande Trickster*, Oxford, Clarendon, 1967.
- Feuillet O., *Vita e avventure di Pulcinella*, Firenze, Salani, 1897. (Ed. fr. 1846)
- Gl'incanti delle maghe per la nascita di Pulcinella dalle viscere del monte Vesuvio*, Napoli, Miranda, 1824.
- Heers J., *Le feste dei folli*, Napoli, Guida, 1990. (Orig. fr. 1983)
- Jones E., *La teoria del simbolismo*, in *La psicologia di Freud*, La Spezia, Melita, 1982. (Orig. ingl. 1916)
- Lacan J., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974. (Ed. fr. 1966)
- Leach E., *Cultura e comunicazione*, Roma, Franco Angeli, 1981. (Or. ingl. 1976)
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966. (Orig. fr. 1958).
- Lombardi Satriani L. M. e D. Scafoglio, *Pulcinella: il mito e la storia*, Milano, Leonardo, 1992.
- Makarius L., *Le sacré et la violaltion des interdits*, Paris, Payot, 1974.
- Mattioli G., *Il Paladin Pleato e il suo doppio*, "Quaderni" dell' Istituto Culturale della Repubblica Islamica d'Iran in Italia,, 1 (1989), 125-42.
- Mazzoleni G., *I buffoni sacri d'America*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Miceli S., *Il demiurgo trasgressivo*, Palermo, Sellerio, 1984.
- Politi N., *La fortezza trionfante*, Napoli, s.a.
- Propp W. J., *Comicità e riso*, Torino, Einaudi, 1988. (Or. russo 1976)
- Radin P., C. G. Jung e K. Kerényi, *Il briccone divino*, Milano, Bompiani, 1979. (Ed. ted. 1954)
- Rea D., *Pulcinella e la canzone di Zeza*, Napoli, ESI, 1968.
- Scafoglio D., *Tradizioni regional-popolari*, in *Pulcinella: il mito e la storia*, a c. di D. Scafoglio e L. M. Lombardi Satriani, Milano, Leonardo, 1992.
- \_\_\_\_\_, *I racconti erotici italiani*, Roma, Meltemi, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La Vecchia del Carnevale e Maupassant*, in *Antropologia e letteratura*, Salerno, Gentile, 1996.
- \_\_\_\_\_ e L. M. Lombardi, Lombardi Satriani L. M. e D. Scafoglio, *Pulcinella: il mito e la storia*, Milano, Leonardo, 1992.
- Vico G. B., *L'autobiografia. il carteggio e le prose varie*, Roma-Bari, Laterza, 1929.
- Zeza M., *Lo testamieto de Polocenella*, in *La nferta pe lo Capodanno de lo 1839*, Napoli, 1839.

## Boccaccio's *Teseida*: The Breakdown of Difference and Ritual Sacrifice

Both epic and romance, Boccaccio's *Teseida delle nozze d'Emilia* deals with love and war in a Pre-Christian world. The *Teseida* treats the complex dynamics of human desire and the seemingly inevitable interactive violence to which human passions give rise. As James McGregor observes, the *Teseida* above all "shows the failure of pagan efforts to rule the irrational side of human nature and argues implicitly, therefore, for the necessity of Christian faith" (44).

But what is the text's presentation of how and why pagan society is doomed to violence? I submit that the failure of pagan society in the *Teseida* is both rooted in and reflected by the breakdown of language itself. Symbolization based on rigorously maintained binary oppositions is the cornerstone of Teseo's Athenian society. This society is highly vulnerable to the destabilizing influence of anything that appears to tend toward its opposite, such as women who seem to be men, men who act like beasts, and humans who believe themselves gods. Teseo's Athens cannot tolerate nondifferentiation. The Duke participates in and at the same time struggles against confusion of identity. He fights with the formidable weapons of reason, logic, language, and law. The thematic structure of the *Teseida* seems determined above all by the need to present civilization with a series of challenges all of which are heavily imbued with the language and the imagery of nondifferentiation. Through its complex and often ambiguous narrative, as well as its thematic and linguistic structures, the text implicitly condemns the futility of human efforts to "symbolize" in a world deprived of the ultimate referentiality that can become known to humankind only through the Incarnation.

The *Teseida* challenges its readers with the task of bringing order to a chaotic medley of narrators and characters who often cannot be viewed with clear lines of differentiation. No unambiguous textual evidence either supports or refutes a claim that the voice of the glosser is the same voice that addresses Fiammetta in the dedicatory epistle. Nor can the reader be sure whom the glosser refers to as the author: either to himself (the self-fictionalizing poet-translator-compiler), or to the author of the "antichissima istoria," or perhaps even occasionally to the historical author of a recognizable subtext.

The characters in the story itself are no less plagued by confusion of identity



than the narrative agents involved in the tale's telling. As Teseo confidently engages the civilizing influences of the logos (human reason, symbolization, law and language), the forces of chaotic nondifferentiation rage around him and threaten to dissolve all differences on which his societal order is grounded.<sup>1</sup> Teseo's Athenean civilization is implicitly menaced by violence, for essential and stabilizing distinctions are undermined by confusion between men and women, men and beasts, humans and gods, and above all between the "self" and the Other.<sup>2</sup>

The two young Thebans, Arcita and Palemone, not only commingle their identities through their desire for the same woman, but also serve as the doubles of Teseo, their Athenean jailer and host. Teseo's attitude toward his Theban doubles ranges in a predictably unpredictable fashion from tender mercy to fascinated terror. James McGregor catalogues several instances of this confusion of identity among the *Teseida*'s three primary male characters in *The Shades of Aeneas*, which primarily proposes to show that all three are drawn, in part and at times, from Virgil's protagonist.<sup>3</sup>

Thus, the narrative and thematic structures of the *Teseida*, as well as some of its characters, mirror each other. The relationships among implied author, narrative agents, actants and readers (implied, inscribed and actual) identify the dilemma of the protagonist with the problems of reading and writing.<sup>4</sup> The

<sup>1</sup> By the "differences" on which language and social order are grounded, I refer specifically to that kind of "difference" defined as "différance" by Jacques Derrida in his essay by that name as well as in his other works: that is, the spatial and temporal lags between words (signs) and the mental process that assigns them meaning (signification), or rather decides what they stand for (signifieds). *Différance* is the "contradiction" by which all meaning is assigned and by which simultaneously the stability of ultimate referentiality is undermined or endlessly dislocated within an eternal chain of "different" substitutions, as each signified becomes itself a sign. The term *différance*, based on the French verb *différer* (differ and defer), itself stands for precisely the type of "contradiction" which gives rise to such an endless chain of substitution (i.e., temporal or spatial difference AND temporal and spatial difference).

<sup>2</sup> The positive function of difference (by which meaning is tenuously assigned) is obviously a prerequisite for the efficient functioning of language, which demands at least the temporary illusion of stable referentiality. The way in which the "lacks of difference" which I list (men and women, men and gods, etc.) give rise to chaos and violence is outlined by René Girard in his discussion of Euripides' *The Bacchae* (*Violence and the Sacred* 126-39).

<sup>3</sup> McGregor characterizes the confusion of identity among the three principal male characters of the *Teseida*, showing how all three are modeled on Virgil's Aeneas: "After this point in the poem (book 3), Theseus is no longer alone in representing Virgil's hero. At the moment of their enamorment, both Palemone and Arcita reflect elements of Aeneas's character . . ." (55).

<sup>4</sup> In my discussion of the issues germane to contemporary narratology (implied author, inscribed reader, etc.), I specifically follow the work of Gérard Genette, his

struggle to contain the dilemma brought on by nondifferentiation in society is one and the same as the reader's implicit task: to bring order to chaos and maintain the discriminations, or at least the illusion of those discriminations, by which language, law and society are so tenuously sustained.

René Girard posits that dilemmas analogous to those outlined above institute a movement toward two subtle forms of collective violence in pagan societies: the sacrificial crisis and ritual sacrifice.<sup>5</sup> Such a movement is clearly discernible in the *Teseida*; nevertheless, the work ultimately seems to suggest the possibility of a resolution to the apparently irreversible compulsion: the possibility that one's individual will can break free from the cycle of violence and turn toward Christian charity. Although the characters of the *Teseida* live in a pagan world, Arcita's final attitude toward his rival strongly evokes the Christian charge to love your fellow man as yourself. Before the text approaches this final point, however, the tragic trajectory of violent nondifferentiation has been fully developed and carried to its ultimate consequences at the narrative, thematic, and linguistic levels.

The reader's attention is first drawn to the nondifferentiation between writers and characters by two provocative passages in the dedicatory epistle to Fiammetta. Initially the first of these two passages seems little more than the instantiation of the topos of apocryphal documentation:

trovata una antichissima istoria e alle più delle genti non manifesta, bella sì per la materia della quale parla, che è d'amore, . . . , in latino volgare e per rima, . . . con quella sollecitudine che conceduta mi fu da l'altre più gravi, . . . ho ridotta.

("A Fiammetta")<sup>6</sup>

Five significant remarks should be made: 1) the work deals with love (an assertion to be later contradicted within the poem itself);<sup>7</sup> 2) an ancient prose

---

immediate predecessors, disciples, critics, and commentators, particularly Wayne Booth, Mieke Bal, and Shlomith Rimmon-Kenan.

<sup>5</sup> The sacrificial crisis, according to René Girard, arises from the need of primitive religion to control nondifferentiation in order to prevent the order of symbolization, language and law from deteriorating into violent chaos: "A single principle is at work in primitive religion and classical tragedy alike, a principle implicit but fundamental. Order, peace, and fecundity depend on cultural distinctions; it is not these distinctions but the loss of them that gives birth to fierce rivalries and sets members of the same family or social group at one another's throats" (*Violence and the Sacred* 49).

<sup>6</sup> All quotations from the *Teseida* refer to Alberto Limentani's edition and are cited by book and stanza, with glosses indicated by an initial letter G.

<sup>7</sup> The claim that the *Teseida* deals with love is contradicted by the poet in book 12, stanza 84.6-8, where he proclaims the work to be the first in the vernacular to sing of Mars: "ma tu, o libro, primo a lor cantare / di Marte fai gli affanni sostenuti, / nel volgar lazio più mai non veduti."

text has been set to verse; 3) the story has been translated from another language (presumably Latin or Greek) into Italian; 4) other (sub)texts have been incorporated; and, above all, 5) neither the extent of the compiler's use of other texts nor the extent of his revision of the allegedly original story is explicitly delineated.

The instantiation of the topos of documentation is significantly incorporated into the short prose epistle rather than into the body of the poem itself. As William Nelson notes in *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Story-Teller* (precisely in the chapter in which he deals with the topos of apocryphal documentation), poetry was traditionally identified with fiction and prose with historical veracity. During the Middle Ages the distinction between prose that recorded historical events and fictionalized prose was generally blurred, for the latter often sought to justify itself more by the truth or orthodoxy of its didactic value than by its historical authenticity. Within this tradition, a poem would seem to have little cause for asserting its historical veracity since the very fact that it is in verse would implicitly refute such an assertion.

What is most striking about Boccaccio's use of the topos of apocryphal documentation in the *Teseida* is that although the compiler tells us that he has meddled with the "original text" (transposing it from prose to poetry, translating it from one language to another, revising it, incorporating other texts), we are left completely in the dark as to the extent of his intervention and invention. This vagueness is contrary to the usual claim of the topos; the "compiler" or "translator" generally maintains that nothing has been added or subtracted from the "original" text. As Nelson notes of the paradigmatic "discoverer" of an ancient lost text, "Typically, he denied that he had invented anything at all . . ." (22).

What seems then at first glance a commonplace of narrative distancing has actually served both to double the voice of the narrator by fictionalizing the poet-compiler and at the same time to erase the dividing lines (i.e., the difference) between the fictionalized ancient author and the contemporary compiler.

But even greater confusion of identity involving writers, characters, and readers arises in the dedicatory epistle when its author explicitly bids the inscribed reader (Fiammetta) to identify herself with the young beloved and to recognize the letter-writer himself in one of the two young lovers:

. . . sotto il nome dell'uno de' due amanti e della giovane amata si conta essere stato, ricordandovi bene, e io a voi di me e voi a me di voi, se non mentiste, potreste conoscere esser stato detto e fatto in parte: quale de' due si sia non discuopro, ché so che ve ne avvedrete.

("A Fiammetta")

This charge to the inscribed reader, of course, also serves as a challenge to the implied reader. The letter-writer's reluctance to explicitly name the young



lover in the text with whom he wants to be identified has a far more significant function than to rouse the curiosity of the reader. Clear lines of differentiation between the young protagonists' identities are at best elusive, as I will further elaborate below. Arguably, any reader who attempts to engage logic to resolve this riddle may find it ultimately unresolvable. In attempting to solve the puzzle, readers may realize that their own dilemma has become the dilemma of Teseo. Eventually the "other" must be bracketed out, erased, and sacrificed to insure the survival of civilization, which, like language itself, demands that difference be maintained.

The Duke of Athens is the champion of the logos and restorer of order. The battle between nondifferentiation and Teseo is initially and most graphically presented to the reader by the war against the Amazons in book 1. The monstrous nondifferentiation represented by these men-women is seen as an intolerable threat to civilization and the men's own identity, a challenge to the laws of the gods, and an affront to the laws of nature. Teseo's men are not only physically threatened but are at first terrified by these "arrow-shooting" women: "e qual più cuore aveva or si nasconde / temendo delle donne il saettare . . ." (1:56.5-6). Why — the reader wonders — are they frightened? From what do they hide themselves? Have we not been told that they have fearlessly risked their lives before in battle amid volleys of arrows shot by other men? Clearly, it is not the possible loss of life that frightens them but the loss of identity: the terrifying nondifferentiation of the sexes they perceive in these women warriors. The imagery of the "arrow-shooting women" suggests that Teseo's men cannot be sure if they are dealing with an enemy host of emasculated men or with women with phalluses. Either image represents an almost inconceivably grotesque and terrifying threat to identity itself as well as the differences by which the very system of identity functions.

The Amazons are not only a threat to male identity and the logos; they are also presented as a monstrous abomination to natural law. As the glosser reminds the reader, they are traditionally the murderers of their husbands and mutilators of their own bodies: "l'Amazone . . . fecersi seccare tutte le destre poppe, perciò che le impedivano a tirare l'arco . . ." (G-1:5.7). Once the Amazons are subdued by the Greek men, however, their transgressions suddenly take on a light and almost trivial character. First, the glosser comments that they cease walking like men, resuming their natural feminine gait: "Perciò che mentre erano in fatto d'arme, facevano andatura d'uomo, nella quale si fanno i passi più lunghi che quando si fa andatura di donna" (G-1:132.7). Later, after the Amazons swear to their new Greek husbands no longer to transgress, even their former way of life — at first seen as a terrifying abomination by poet and glosser alike — is trivialized to mere folly: ". . . promettendo che . . . nella prima follia non tornerieno . . ." (1:136.6-7).

Throughout the first book's presentation of the breakdown of difference between men and women, in fact throughout the entire work, one can identify a

similar blurring of what Girard calls the "distinction between man and beast that is always linked to violence" (128). Both Ipolita, the queen of the Amazons, and Teseo are extensively portrayed as animals in battle. The poet first depicts Ipolita running through the woods as a wild boar being hunted: "Né altramenti il cinghiar c'ha sentiti / nel bosco i can fremire e' cacciatori,/ i denti batte e ruggia . . ." (1:38.1-3). The wild boar, according to Medieval bestiaries, is known for its savagery and is called *aper* in Latin. The spurious etymology of the bestiaries suggests that *aper* is called thus "a feritate": namely, because of the creature's wild and savage nature: "everything which is wild and rude we call 'boorish'" (White 76). Thus the animal with which Ipolita is first associated is wild, untamed, and uncivilized. Having gone beyond the civilizing influence of law and the logos, she must be brought back into the fold. By contrast, Teseo at first looks like the mightiest and noblest of beasts: his initial transformation in the war against the Amazons presents him as a hungry lion: ". . . come leoncel cui fame punge . . ." (1:42.1).

When the war begins to turn to Teseo's advantage, an ambiguous shifting of language and imagery presents Teseo as the noble lion and Ipolita as the untamed boar. Although no less violent at their core, the next transformations reverse, to a certain extent, the roles of the two principals. Teseo, as the tide of battle turns in his favor, is suddenly transformed into a wolf among the lambs: "Né altramente infra le pecorelle / si ficca il lupo per fame rabbioso . . ." (1:74.1-2). Teseo's *fame da lupo* transforms him into a savage beast, simultaneously tinging his rage with a suggestion of sexual appetite, which in Teseo's case ultimately finds a civilized expression in marriage.<sup>8</sup> Yet the unresolved ambiguity in this image of a wolf among lambs can be uncovered in the implicit opinions of popular sayings as well as the authority of the bestiaries. When wolves and lambs are juxtaposed, one cannot help but think of the negative connections suggested in popular speech by such expressions as "dare le pecore in guardia al lupo." Moreover, medieval bestiaries linked the wolf to the devil: "The devil bears the similitude of a wolf: he is . . . always prowling round the sheepfolds of the faithful . . ." (White 59).

Have Ipolita and her women warriors, once conquered, become the congregation of the faithful? That is certainly one of the most common connotations of the diminutive plural *le pecorelle*. But the diminutive is also part of the antithetical commonplace of the "little lost sheep" (or *the pecorella smarrita*), the sinful believer who wanders from the flock. Perhaps the most significant connotation of the diminutive *pecorella* is found in the term's frequent use to refer to a gentle and humble woman: the sort of woman that

---

<sup>8</sup> The hungry wolf is seen as a clear image of male sexual appetite in the *Decameron* when Count Guido advises King Charles that he control his desire, for the girls' father believes him to be a king and not a hungry wolf: ". . . e che esso fermamente creda voi essere re e non lupo rapace" (10:6).

Ipolita is about to become. From the time she marries Teseo, Ipolita's life becomes one of submission and conformity. Thus, the poet in book 1 of the *Teseida* has unleashed a vital and endless play of meanings in a single aspect of the nondifferentiation of men and beasts that characterizes the violent episode of the war against the Amazons.

It is not the poet per se, however, who first confuses mortals with gods but rather his two young Theban protagonists. Palemone and Arcita, at the start of book 3, elect as "goddess" Ipolita's sister, the young Emilia. From the moment the "brothers" first set eyes on her,<sup>9</sup> the notion that they cannot be sure if she is a woman or a goddess is emphasized. As Arcita, the first to see her, proclaims: "... O Palemone, vieni a vedere:/ Vener è qui discesa veramente!" (3:13.2-3).

The confusion of woman and goddess is sustained throughout the work. Prior to the battle in book 7, Arcita silently "prays" to Emilia as to a goddess; also Palemone does the same, as if (the reader is told) she were a goddess: "quasi dea fosse quella damigella" (7:128.6). The way in which this confusion of god and mortal contributes to chaos and violence is partly revealed by the language. Uncovering the underlying violence is an exercise that involves not only the obviously fierce rivalry of the "brothers" but also the reactions of the "goddess" herself. In fact, it is particularly through the play between what Emilia says and what she seems to mean that we can see by what laws violence thrives in the world of the *Teseida*.

The reader clearly sees that Emilia is aware of her role as goddess, and that her vanity is flattered. From the start of the two brothers' infatuation in book 3, the reader notes that Emilia begins to take greater care with her appearance before she goes out for her morning walks in the garden. The play of words and meanings contributes to violence in books 7 and 8. An ironic contrast between Emilia's words and her "meaning" comes through her attitude during the battle. Although she is speaking to herself ("Come Emilia . . . seco parlava"), on close inspection the reader can hardly take her words at their face value. Each time Emilia sees someone thrown to the ground during the battle, she hopes it is not Arcita or Palemone: "E sempre in sé dimorava dubbiosa / non colui fosse Arcita o Palemone . . ." (8:95.1-2). Do Emilia's hopes, as reflected by her inner speech, mean that she wants an end to the violence or antithetically that she would have the bloodshed continue? The reader recalls that, according to the rules

---

<sup>9</sup> From the time of their introduction in book 2, it is never clear that Arcita and Palemone are brothers but only that they have a common ancestor and are therefore at least cousins. My preference of the term "brothers" to refer to the two is based more on a thematic function which they address than to a textually documented familial relationship. As Girard notes, "It is not only in myths that brothers are simultaneously drawn together and driven apart by something they both ardently desire and which they will not or cannot share — a throne, a woman, or in more general terms, a parental heritage" (*Violence and the Sacred* 63).



of combat established by Teseo, the fall of one of the principal combatants would mean an end to the violence — the very violence that her words eschew in stanza 96: “Omé, Amor, quant’hai male operato!” Emilia ironically laments. And yet it is easy to intuit that she is fascinated and flattered by the violent homage being paid to her vanity (8:96-110).

Like Emilia, Teseo himself contributes through his vanity to the violent play caused by his own confusion with the god of war. As in the case of Emilia’s confusion with the goddess, Teseo’s identification comes to its violent climax during the battle in book 8. Teseo’s fatal flaw throughout the text is his desire to compete as an equal against the gods. He thinks that with human reason he can control the awesome forces of desire and rivalry. He believes that he can impose rules to contain and “civilize” bloodshed, although he himself cannot obey these rules during his final frenetic confusion with Mars in the heat of battle. As McGregor notes, in opposition to Arcita and Palemone Teseo “is not collaborating with any god or goddess. Instead, he sets himself and his own virtue against the will of the gods” (56).

At the start of book 7, Teseo declares his new rules for the battle, proclaiming that it will not be real combat but rather more like a game in honor of Mars: “Questo sarà come un giuoco a Marte . . .” (7:13). Teseo has been shown as a devotee of the cult of Mars throughout the work, but in book 7 other characters and the poet narrator begin to see him as the god of war. Arcita, who now calls himself Penteo, also prays to Mars before the battle.<sup>10</sup> Shortly thereafter and just prior to combat, his words to his men reveal confusion of identity between Teseo and Mars. Arcita has just prayed to Mars to whom he knows Teseo has dedicated the game. Yet, when Arcita addresses his men, he urges them to demonstrate their valor not before Mars but before Teseo: “Dunque, per Dio, la vostra virtute / oggi si mostri davanti a Teseo . . .” (7:135). As the identities of Mars and Teseo mingle, they are being measured against the subtle third presence of the Christian God who enters the text above, at first somewhat ambiguously and almost imperceptibly as the figure of speech: “per Dio.”

As Arcita continues his speech, he says that if he was not deceived by the fiery altars of the great arms-powerful god, he will without doubt win:

E se non m’ingannaron le calde are  
del nostro grande iddio armipotente,  
ier, quando a lui andai sacrificare,

---

<sup>10</sup> Arcita’s change of name to Pentheus (Penteo) suggests further investigation into the presence of Euripides’ *Bacchae* as a significant subtext throughout the *Teseida*. In *Violence and the Sacred* (126-42), Girard uses the *Bacchae* as a model precisely when he catalogues those instances of violent nondifferentiation which have been used as organizational criteria in the present work.

sanza dubbio niun sarò vincente. . . .

(7:137-40)

If Arcita was not deceived, he will be victorious. (Notice the hypothetical sentence's verbs in the indicative.) Of course the Christian reader realizes that Arcita is both deceived but may nevertheless be victorious because of his appeal to a pagan god powerful in arms ("armipotente"), albeit not all-powerful ("omnipotente"). One cannot escape hearing in this passage that the explicitly present Mars ("nostro iddio armipotente") is being compared to a second term of comparison absent in the text and yet evoked by language: the implicitly present Christian God ("nostro Dio omnipotente").

Just as Arcita is deceived, so is Teseo. His attempt to exert an all powerful control over the game is doomed to failure. The nonviolent game is soon out of control and men are killed as Teseo's confusion with Mars reaches its apogee. By stanza 87 of book 8 the field of battle is described as flowing with the blood of men and beasts: "Il sangue quivi de' corpi versato / e de' cavalli ancor similmente / aveva tutto quel campo inaffiato" (8:87.1-3). Clearly, something has gone wrong with this contained game in honor of Mars.<sup>11</sup> The ultimate confusion of Teseo and Mars begins in stanza 111 of book 8, headed "Come Marte in forma de Teseo, disceso nel campo, raccese in Arcita, che si riposava, l'ardore della battaglia." In the gloss to stanza 112 ("Qui finge l'autore, Marte in forma di Teseo . . .") the tragic confusion is somewhat mediated, reduced to rhetorical nuance by the glosser, and yet the full force of the metaphor remains with the reader.

The rival "brothers" of the *Teseida*, Arcita and Palemone, face the ultimate threat to identity; they both desire the same woman. Each becomes the double of the other in his desire for the same woman, Emilia. Their mutual identification is emphasized at the moment when Palemone first imitates his brother's desire. Palemone makes the ambiguous remark in stanza 17 of book 3 that "the other" has wounded him: "Allora Palemon tutto stordito gridò:/ — Omé, che l'altro m'ha ferito!—" Although the glosser tells us "l'altro: strale"; that is, "the other golden arrow" of the "dui istral dorati" (16) in the hand of the one (Love) who wounded the father of Phaeton, the verse itself is ambiguous without the gloss.

---

<sup>11</sup> The fact that the "game" in honor of Mars gets beyond Teseo's control and results in the death of several combatants is obviously an important detail to my reading of the *Teseida*. Chaucer in his rewriting of the story as the "Knight's Tale" allows the games to proceed without violence: "And of another thyng they weren as fayn,/ That of hem alle was ther noon yslayn" ("And then there was another thing that filled / All hearts with pleasure, no one had been killed") (Riverside 61:2707-08; Coghill 91). To the extent that the *Teseida* can be seen as a commentary on the ultimate failure of pagan society, the "Knights Tale" — at least on this one very significant point — does not support an analogous reading.

The feminine *saetta* is not used, preserving within the verse the potential “misreading” of the Other “brother,” and at the same time evoking the phrases *gli strali di Cupido* and *gli strali della calunnia*. The glosser is a fictionalized hypothetical construct, identifiable with poet, character and reader. Arguably he is ultimately what Wayne Booth would call an unreliable narrator.

After his gratuitous release from prison and exile, Penteo (Arcita), changed in both name and appearance, returns to Athens. He comes back to be near Emilia and to serve Teseo, who throughout the work serves increasingly as a kind of role model for Arcita. Penteo’s thoughts do not seem to be concerned with his rival brother. Palemone, on the other hand, is plagued by jealousy in prison, thinking that it was perhaps Emilia’s intervention that bought Arcita’s release (5:2). His jealousy is based on and fed by his feelings of imagined inferiority to his model and rival Arcita.

The rivalry between the “brothers” seems inevitable since, as Palemone points out, only one of them can have her (5:40). But on closer inspection it seems that although Arcita’s love for Emilia stands on its own, Palemone’s apparently more intense love relies on his brother’s mediation. Just as Arcita strives to be like Teseo, Palemone seeks to imitate Arcita. Palemone reacts with hostility in the grove when Arcita suggests that they should not fight but rather each on his own do his best to win the love of Emilia (5.45). When Arcita then mentions that perhaps his own love for Emilia will fail (5:47), Palemone does not want to hear his brother’s words. Arguably Palemone’s love would also fail if Emilia were no longer desired by his rival brother. His love was kindled by and requires Arcita’s mediation, and therefore his response to Arcita’s suggestion that his own love might fail is one of violent denial:

Palemone più di ciò non volle udire,  
anzi li disse tosto: — Vedi, Arcita,  
se io dovessi qui oggi morire,  
tra noi convien che ella sia partita;  
chi me’ saprà della spada ferire,  
a lui rimanga la donna e la vita;  
se tu mi fai per forza ricredente,  
mai più non l’amerò veracemente.

(5:48, 1-8)

Just as Palemone has surrendered his identity totally to his brother, a certain assimilation occurs between the rival brothers and Teseo. The Athenian Duke’s identification with the Theban brothers in the grove is associated with the memory of his own “youthful folly”: his memory of Helen. His empathy with Arcita and Palemone gives rise to a simultaneous recollection and identification of the crime that must be purged from Athens. The glosser has already told the reader of the youthful folly of Teseo, and now we begin to suspect that perhaps this transgression is neither forgotten nor absolved.



Teseo pardons them in the grove because he too was guilty of folly, and he thus is fascinated by his similarity to them. In this manner the fate of one or the other as the victim of ritual sacrifice has already been sealed. One or the other or both will pay for Teseo's yet unpunished crime, his youthful kidnaping of Helen: "Ma però ch'io già innamorato fui / e per amor sovente folleggiai,/ m'è caro molto il perdonare altrui" (5:92.1-3). But in order to purge the community, the sacrifice will have to seem purely arbitrary, purely "unconscious" on Teseo's part. Arcita and his death by freak accident conform perfectly to the requirements of ritual sacrifice as outlined by Girard. Among the requirements of sacrificial substitution identified by Girard are that the selection of the surrogate victim must seem unintentional and that the victim must ambiguously be both a member of the community and an outsider.<sup>12</sup> Arcita is both an outsider and an insider. His identification with Teseo has been established subtly throughout the text. Arcita is mortally wounded by forces apparently beyond the control of men. He is the evident victim of a power struggle among the gods.

If the means and manner of Arcita's fatal injury do not offer a convincing link to ritual sacrifice, his final illness and funeral will leave little doubt. In his final illness, Arcita becomes both a victim of evil in the community and a sacrifice whose death will purge that evil. Arcita prays to Mercury shortly before death, reciting a litany of sins of which his Theban ancestors were guilty and begging to be borne to Elysium because of his innocence. He acknowledges the evil of his violent rivalry with his brother, both blaming Palemone and acknowledging his own guilt, for which he will now pay the ultimate price: "Se arme furon già per me pigliate / incontro a Palemon, male operai, e io ben n'ho le pene meritate;/ e certo i' non l'avrei prese giammai,/ se esso non m'avesse a ciò recato,/ perch'era, sì com'io, innamorato" (10:98.3-8).

The elaborate funeral staged by Teseo in Arcita's honor, which occupies most of book 11, resembles a ritual sacrifice. In preparation for Arcita's pyre, Teseo makes every effort to identify himself with the surrogate victim. Teseo's act of sacrificial substitution is, like language itself, an act of symbolization. Arcita's lifeless body becomes through metonymic association a sign of the signified Teseo. As Teseo places royal trappings alongside the body, Arcita in his death not only reclaims his Theban birthright, but also more significantly achieves maximum identification with Teseo himself:

E acciò che Teseo intero segno  
di nobil sangue desse de costui,  
tutti vi fé gli ornamenti da regno  
venir presenti, e adornarne lui;

<sup>12</sup> For a detailed discussion of sacrificial substitution, see *Violence and the Sacred*, particularly pages 56 and 269-72.

le veste purpuree, con ingegno  
fatte, si videro addosso a colui;  
lo scettro e 'l pomo e l'eccelsa corona  
per lui al fuoco del suo rogo dona.

(11:36.1-8)

Yet while Arcita's body continues to play the ultimate role in a pagan sacrificial crisis, his soul has attained a new and decidedly Christian perspective. Arcita's death and the departure of his soul are presented as a gradual process, his changing point of view offering both character and reader a chance to distance themselves step-by-step from the vain pagan melodrama in which they have both become absorbed, pointing them in the direction of the final Christian resolution and focusing their awareness on the failure of pagan society. In book 10, as he lies dying, Arcita begins to speak of himself in the third person: "or se ne va Arcita innamorato, / del mondo a forza sbandito e cacciato" (10:101.7-8). In Arcita's final attitude toward Palemone, there is not a trace of bitter rivalry. He has in fact become a model of Christian charity.

The reader witnesses the final freeing of Arcita's soul from his body. We are invited to look down through Arcita's eyes at this life, at ourselves, and recognize the vanity and smallness of human time on earth: ". . . e vide il poco / globo terreno . . . / . . . / e ogni casa da nulla stimare / a rispetto del ciel" (11:2.2-6). Finally, Arcita's glance focuses on the place where he has left his body. Arcita's body is beginning to play out the final act of a pagan tragedy. His soul has risen to a place from which the vanity of all he has left behind is laughable: "e seco rise de' pianti dolenti" (11:3.1).

Arcita's soul is entering the only locus of nondifferentiation that does not give rise to violence. In Boccaccio's world, the Christian God is the only object of desire that can be shared by all humankind without rivalry or violence. God is the only object of human love that does not lead to violent nondifferentiation, since God is also the subject of all love, both origin and ultimate destination of human will. The characters of the *Teseida* are trapped in a pagan world before God's love was made known to man through the Incarnation. The story is being sent and received, however, by narrative agents and readers of the Christian era. It is a story of the ultimate failure of pagan society as told from a Christian perspective.

The *Teseida* develops the failure of pagan society along the axis of man's effort to prevent his mimetic, symbolizing faculty from falling victim to chaos and nondifferentiation. In brief, the *Teseida* represents a compact theory of the ultimate failure of Pre-Christian society, a theory to which our attention is drawn in our own age by the projects of Jacques Derrida and René Girard. The *Teseida* shows the failure of Pre-Christian society to control the violent consequences of the destabilization of humankind's ability to construct meaning that is brought on by nondifferentiation. A society based on law is likewise

dependent on language. Although the process to which "différance" gives rise may reveal ultimate referentiality as a mere illusion, the illusion itself is no less essential. As we see in Boccaccio's *Teseida*, it is not difference that menaces society but rather a lack of difference. Teseo struggles against an onslaught of nondifferentiation that can only be resolved by Arcita's ritual sacrifice.

The University of North Carolina at Chapel Hill

## Works Cited

- Anderson, David. *Before the Knight's Tale: Imitation of Classical Epic in Boccaccio's Teseida*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1988.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Ed. Cesare Segre and Maria Segre Consigli. Milano: Mursia, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Teseida delle nozze d'Emilia*. 2nd ed. Ed. Alberto Limentani. Milano: Mondadori, 1992.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Branca, Vittore. *Boccaccio e dintorni*. Firenze: Olschki, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The Man and His Works*. Trans. Richard Monges. New York: New York UP, 1976.
- Chaucer, Geoffrey. "The Knight's Tale." *The Riverside Chaucer*. Ed. Larry D. Benson. 3rd ed. Boston: Houghton Mifflin, 1987. 37-66.
- \_\_\_\_\_. *The Knight's Tale. The Canterbury Tales*. Trans. Nevil Coghill. London: Penguin, 1951. 42-102.
- Derrida, Jacques. "Différance." *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1982. 3-27.
- \_\_\_\_\_. *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- \_\_\_\_\_. "No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)." Trans. Catherine Porter and Philip Lewis. *Diacritics* 14.2 (1984): 20-31.
- \_\_\_\_\_. *Positions*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Girard, René. *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Trans. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Violence and the Sacred*. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Harvey, Irene E. *Derrida and the Economy of Différance*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Hollander, Robert. *Boccaccio's Two Venuses*. New York: Columbia UP, 1977.
- Kristeva, Julia. *Tales of Love*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1987.
- McGregor, James H. *The Image of Antiquity in Boccaccio's Filocolo, Filostrato and*



Teseida. New York: Peter Lang, 1991.

———. *The Shades of Aeneas: The Imitation of Vergil and the History of Paganism in Boccaccio's Filostrato, Filocolo, and Teseida*. Athens, Ga: U of Georgia P, 1991.

McKenna, Andrew J. *Violence and Difference: Girard, Derrida, and Deconstruction*. Chicago: U of Chicago P, 1992.

Nelson, William. *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Story-Teller*. Cambridge: Harvard UP, 1973.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.

White, T. H. *The Bestiary: A Book of Beasts*. Trans. and ed. T. H. White. New York: Capricorn, 1960.

## Antropologia machiavellica

Ciò che più colpisce in Machiavelli è la sincera antipatia per il momento storico in cui gli tocca vivere e con il quale ha un rapporto che è, al tempo stesso, di osmosi e di ribellione. Viene spesso in mente il Nietzsche anti-moderno di tre secoli e mezzo dopo; con in meno l'egocentrismo che colpirà i post-romantici e con in più un'ammirazione per la cattiveria che Nietzsche vorrebbe possedere ma che in Machiavelli è davvero genuina. Due idee che renderanno famoso il filosofo tedesco sono nettamente anticipate dal segretario fiorentino: il superomismo è già presente nel *Principe* e nei *Discorsi*, e il superamento della distinzione etica fra il bene e il male è implicito ovunque nella sua opera. Per Machiavelli il terreno di applicazione è la politica, per Nietzsche sarà un quadro di antropologia fantastica e pressoché onirica. Tipico di entrambi è l'atteggiamento volutamente blasfemo, che in parte si spiega con il rifiuto del moralismo dei loro padri e maestri, Schopenhauer e Wagner per l'uno, l'amato Dante e l'umanesimo fiorentino per l'altro. Come accade ai figli scontenti, la più forte molla è il risentimento.

Sia il superomismo che l'idea di poter superare la distinzione fra il bene e il male sono due idee decadenti, malgrado ciò che ne pensano i loro formulatori. Il decadentismo è anzitutto un modo d'essere profondamente filiale: alle spalle c'è qualcuno che non si riuscirà mai a superare e neppure a eguagliare. Ma il figlio scontento non perderà occasione di dichiararsi adulto a tempo pieno; il "perché non sono un decadente" assillerà l'immaginazione nietzschiana, e qualcosa del genere accade a Machiavelli nel suo rimpianto di virtù trascorse e nel suo costante atteggiamento di guardare ai fatti della vita come un uomo che non batte ciglio. Il suo timore è di mostrare una qualsiasi emozione umana che non sia intinta di malignità, quasi quest'ultima fosse un segnale di aristocrazia dello spirito; e la passione viene riservata a ideali di conquista politica e di guerra. Una passione fredda come quella del cartografo e del giocatore; una passione di chi teme di vivere ai margini della vita. Una passione *decadente*.

In questo Machiavelli non è solo nel suo tempo. Il Cinquecento italiano, fra tante altre cose, ha inventato il decadentismo moderno; e Machiavelli, a suo dispetto, ne è uno dei grandi esempi. Anche in questo si rivela la creatività di quel momento. Il solo antecedente in tal senso era stata la cultura greco-ellenistica, ma il Cinquecento poté usufruire dell'eredità cristiana — un ingrediente che rimarrà fondamentale per ogni altro futuro esperimento, perché

nulla riuscirà a eguagliare il Cristianesimo decadente. “Sono Cristo e Dioniso”, scriverà Nietzsche nella sua ultima cartolina postale prima di sprofondare nella follia. Le chiese-palazzi e le Madonne-cortigiane del Rinascimento sono incarnazioni esemplari di questo spirito, così come l’ossessione erotica e lo scambio costante di identità sessuale: tutti caratteri che ritroveremo nella scontentezza del tardo Ottocento. Non esiste secolo che sia più del Cinquecento amante della bellezza apollinea quanto delle oscenità e dei mostri, e più intimamente convinto che ogni fare sia sempre un rifare. Decadenti sono alcune grandi opere letterarie di quel periodo, come il *Cortigiano* del Castiglione, prima incarnazione del *dandy*, con in più una preoccupazione carrieristica che il *dandy* ottocentesco si farà un punto di disprezzare. Decadente è la mania delle regole artistiche che domina tutto il secolo, e la pedanteria è fra i segni rivelatori di un tale spirito. Decadente è il culto dell’eleganza e degli abbigliamenti, e le interminabili discussioni sull’onore e sulle buone maniere. Decadente è il narcisismo autobiografico degli artisti, e decadente è il mito nascente della star intellettuale e creativa. Decadente è la *Gerusalemme liberata* del Tasso che anticiperà di secoli i mescolamenti wagneriani d’armi e di amori e di fede e di morte; e un paragone approfondito fra Tasso e Wagner riserverebbe più di una sorpresa. Il decadentismo pittorico era cominciato col tardo Botticelli, ancor prima dei manieristi; e l’eroismo michelangiolesco instaura la variante titanica del gusto decadente. Ma soprattutto decadente è l’ansia di decadenza che circola per tutto il secolo e contro la quale i grandi del Rinascimento oppongono lo sguardo assorto e distante della divinità olimpica: Piero della Francesca, Ariosto, Leonardo, Raffaello, Guicciardini, Giorgione — il risvolto solare di un’epoca stregata. Machiavelli rimarrà per sempre sospeso fra i due mondi, e da lì deriva il tono amaro e un po’ livido della sua prosa. È il suo destino di personaggio perennemente dislocato, nella linea dei complessati sociali della letteratura italiana, fra cui si contano Dante, lo stesso Tasso, più avanti Alfieri: non a caso i creatori di modelli sublimi e di vittorie oltraumane per rimediare alle umiliazioni della vita.

Una civiltà decadente è sommamente preoccupata del proprio stato di salute. Il primo connotato dell’universo machiavellico è d’essere “guasto”, ovvero malato, e irrimediabilmente portato alla corruzione e alla morte. Nei *Discorsi* viene osservato che “chi volesse ne’ presenti tempi fare una repubblica, più facilità troverebbe negli uomini montanari, dove non è alcuna civiltà, che in quelli che sono usi a vivere nelle cittadi dove la civiltà è corrotta” (*Discorsi* 1:2). La superiorità delle repubbliche sui principati, più volte proclamata da Machiavelli, non ha modo di esprimersi nei tempi moderni che sono tanto inferiori ai tempi antichi; e scrivere il *Principe* sarà prendere atto di una realtà declassata, e dar consigli a un’umanità degenerare. A proposito di Firenze si afferma: “Ma come ne’ corpi nostri quanto più sono tarde le infermità, tanto più sono pericolose e mortali, così Florenzia, quanto ella fu più tarda a seguitare le sette d’Italia, tanto di poi fu più affetta da quelle”. Dante aveva già paragonato



Firenze a un' "inferma" (*Purg.* 6:148-51) che si agita nel letto per dar sollievo al proprio dolore; ma per Dante si tratta di malattia anzitutto morale più che di un fatale esaurimento biologico.

Un male ancora peggiore della malattia è la vecchiaia. Questo non riguarda soltanto Firenze: il mondo intero è anziano e febbricitante e, quel ch'è peggio, ne ha coscienza, e si agita vanamente per uscire. L'idea di una vecchiaia non rimediabile e immanente agli individui e al cosmo viene anche al Bembo, che trova però in essa un motivo in più per non agitarsi, visto che (*Cicero docet*) "dire si può che la sanità della nostra vita sia la vecchiezza e la giovinezza infirmità". Frase preziosa per intendere il fondamento teorico del classicismo bembiano, poiché ciò che è vecchio sembra destinato a sopravvivere più a lungo oltre la vita dell'individuo e dell'epoca; ma Machiavelli la rifiuterebbe con rabbia. Anche in questo simile a Nietzsche, egli pensa che la forza risieda nella giovinezza e la giovinezza nella forza; e sappiamo che la Fortuna, "come donna, è amica dei giovani perché sono meno rispettivi, più feroci, e con più audacia la comandano" (*Principe* 25). La gioventù diventa un miraggio di salute, e sfortunatamente le epoche più sane sono quelle già morte. Chi è venuto dopo ha incontrato la vecchiezza dei tempi, e non è più proteso spontaneamente al futuro ma piuttosto al passato, e infatti anche il fondare un nuovo stato è cercare di imitare gli antichi. I vecchi vivono nel sogno di ringiovanire.

Ci sono metafore machiavelliche che si avvinghiano a poli di opposizione. Un primo caso è la metafora pendolare, *scendere* o *salire*: "Ma sendo tutte le cose degli uomini in moto, e non potendo star salde, conviene che le salghino o che le scendino" (*Discorsi* 1:6). L'incubo pendolare potrebbe tra l'altro spiegare la definizione dell'Italia di Lorenzo de' Medici come "bilanciata" (*Principe* 20) che sarà ripresa da Guicciardini. L'altra metafora è di tipo fisiologico, legata all'idea di stato come organismo: *espandersi* e *restringersi*, che vuol dire la stessa cosa in modo più drammatico perché il restringersi termina quasi sempre in esaurimento. Ma la vera percezione di essere sull'orlo di un'epoca che corre verso la propria consumazione trapela in un termine ricorrente nella prosa machiavellica: la *rovina* o *ruina*, e nei suoi deverbali *rovinare* e *ruinare*. Viene affermato nei *Discorsi* che "gli è impossibile ordinare una repubblica perpetua, perché per mille inopinate vie si causa la sua rovina" (3:17). La rovina ha un carattere di catastrofe repentina e senza ritorno, ed è spesso accompagnata da un sorriso di scherno, poiché la pietà per chi cade non appartiene a questo mondo. Nella storia umana campeggiano due monumentali rovine che illustrano un doppio decadimento: quello dell'umanità dopo la fine della cultura antica, e quello, ancora attuale, della civiltà originata dal Cristianesimo. Di entrambe Machiavelli vuol essere il teorico e il memorialista. E da entrambe le culture (quella pagana e quella cristiana) egli deriva l'iconografia tenebrosa del male: il quale sprofonda entro un buio verticale, nel Tartaro o nell'Inferno o nella fine dei grandi imperi o nella morte individuale. Ma mentre tra il malfattore e i suoi atti l'accordo è possibile, tra il benefattore e i suoi gesti si può parlare al più di aderenza. Come

dice Machiavelli, dal bene si può “partirsi”, ma nel male è questione di “intrare”. Col bene si può raggiungere una sorta di giustapposizione; col male è necessario entrare in sintonia. Per questo gli uomini sono tanto spesso raffrenati dalla viltà quando tentano l’ingresso nella malvagità: poiché “quando una malizia ha in sé grandezza o è in alcuna parte generosa, e’ non vi sanno entrare”. Una sete inesausta di grandezza, ormai cronica e quasi atona, è al fondo di ogni pagina di Machiavelli; e forse detta il tono acerbo e aspramente incurante che affiora spesso nel suo stile, e il procedere a sbalzi della sua prosa sotto il morso di un segreto rammarico e di un’ulcera dell’anima. Di qui la grande pagina in chiusura dell’*Arte della guerra*:

Credevano i nostri principi italiani, prima ch’egli assaggiassero i colpi delle oltramontane guerre, che a uno principe bastasse negli scrittoi pensare una acuta risposta, scrivere una bella lettera, mostrare ne’ detti e nelle parole arguzia e prontezza, sapere tessere una fraude, ornarsi di gemme e d’oro, dormire e mangiare con maggiore splendore che gli altri, tenere assai lascivie intorno, governare co’ sudditi avaramente e superbamente, marcirsi nello ozio, dare i gradi della milizia per grazia, disprezzare se alcuno avesse loro dimostro alcuna laudevole via, volere che le parole loro fussero responsi di oraculi; né si accorgevano i meschini che si preparavano ad essere preda di qualunque li assaltava. . . .

(*Arte della guerra*, libro 7)

Ma nonostante il suo declamato disprezzo verso i Principi mecenati e poco guerriglieri, Machiavelli non si separa dal proprio secolo e dal suo orientamento fondamentalmente estetico. Anche in lui opera l’artista oltre che il teorico di politica e di arte della guerra, e i due ruoli si mescolano e si confondono. Già proporre il modello romano come modello per il mondo contemporaneo è un progetto che si congiunge all’idea di imitazione che penetra tutto il secolo. Se i Romani vanno presi ad esempio è non solo perché la loro storia è la più gloriosa ma perché è anche la più bella. Perfino i nomi lo dimostrano, secondo il malcelato sarcasmo di questa osservazione: “gli uomini ancora, di Cesari e Pompei, Pieri, Giovanni e Mattei diventarono”. Da allora la storia è dominata da attori e da guitti che ripassano invano la parte che fu quella dei grandi e irraggiungibili fondatori di imperi e di religioni. Visto che a quelle altezze non si potrà più giungere, la politica a lui contemporanea è vista da Machiavelli come un aggroviagliato teatro di comprimari.

Va osservato che tra Quattro e Cinquecento (specialmente in Italia) la politica ha preso il posto della teologia come un vasto contenitore di riflessione antropologica. Nel Medioevo la teologia aveva ospitato in sé le future branche di investigazione filosofica: parlando di Dio si parlava di natura, di società, di conscio e di inconscio, di estetica. Nel periodo rinascimentale la riflessione politica è la nuova palestra per un’indagine psicologica e metafisica sull’umanità. Psicologia del potere e sociologia del potere fanno parte di questa scoperta. In molti scrittori il Principe continua a essere un modello di

antropologia positiva quale dovrebbe essere secondo lo schema retorico tramandato da Aristotele e Cicerone fino agli umanisti e fino a Erasmo. Ma la nuova era si spinge oltre: essa comincia a elencare i difetti del tiranno, ed entra all'interno della sua anima; e la scoperta di Platone e la sua diffusione nell'umanesimo ha certo contribuito a questo (si ricordino gli interessi politici di Platone e la sua violenta condanna del tiranno nella *Politica*). La figura del principe diventa un campo di applicazione delle possibilità dell'uomo e dei confini del suo libero arbitrio e della sua volontà di potenza. Parlare del principe è investigare l'animo umano.

A tal proposito esiste un testo che è stato finora sottovalutato se non addirittura ignorato per il suo influsso profondo su Machiavelli (anche se Machiavelli rovescia le sue conclusioni); ed è il *Trattato circa el reggimento e governo della città di Firenze* (ca. 1498) di Girolamo Savonarola. Con Savonarola compare infine un'antropologia psicologica e comportamentale del potere (la prima vera dopo quella delineata da Platone); e si tratta di un'antropologia negativa. Essa si nutre di analisi psicologica, com'è evidente da questi passi:

Tiranno è nome di uomo di mala vita, e pessimo tra tutti gli altri uomini, che per forza sopra tutti vuole regnare, massime quelle che di cittadino è fatto tiranno. Perché, prima, è necessario dire che sia superbo, volendo esaltarsi sopra li suoi equali, anzi sopra gli migliori di sé e quelli a' quali più tosto meriteria di essere subietto: e però è invidioso, e sempre si contrista della gloria delli altri uomini, e massime delli cittadini della sua città; e non può patire di udire laudare altri, benché molte volte dissimuli e oda con crociato di core; e si allegra delle ignominie del prossimo per tal modo, che vorria che ogni uomo fussi vituperato, acciò che lui solo restassi glorioso. E per le gran fantasie e tristizie e timori, che sempre lo rodono dentro, cerca delectazioni come medicine delle sue afflizioni: e però si truova varie volte, o non forse mai, tiranno che non sia lussurioso e dedito alle delectazioni della carne. E perché non si può mantenere in stato, nè dare li piaceri che desidera, senza moltitudine di danari, seguita che inordinatamente appetisca la roba: onde ogni tiranno, quanto a questo, è avaro e ladro, però che non solamente ruba el principato, che è di tutto el popolo, ma ancora si usurpa quello che è del commune, oltre le cose che appetisce e toglie delli particolari cittadini con cautele e vie occulte, e qualche volta manifeste. . . .

Insomma, sotto el tiranno non è cosa stabile, perché ogni cosa si regge secondo la sua volontà, la quale non è retta dalla ragione, ma dalla passione; onde ogni cittadino, sotto di lui, sta in pendente per la sua superbia; ogni ricchezza sta in aria per la sua avarizia, ogni castità e pudicizia di donna sta in pericolo per la sua lussuria.

. . .

(*Prediche sopra Aggeo con il trattato* 456-59)

La psicologia del regnante sarà per contro ridotta al minimo in Machiavelli. Assai più importante sembra essere per lui la psicologia dei sudditi da soggiogare e conquistare e mantenere fedeli — e, ancora una volta, si tratta di una psicologia



negativa, visto che essi sembrano essere guidati da motivi interessati e egoistici. L'ideale principe machiavellico non ha nevrosi da risolvere: è tutto azione e risoluzione, ed è concepito come un meccanismo che non può fermarsi, pena la rovina. Egli deve poter contare su sudditi manovrabili e perfettamente prevedibili "come e mandriani tramutano le mandrie loro" (*Discorsi* 1:26); e il soggetto perfetto è il soldato com'è descritto nell'*Arte della guerra*, ordinato, obbediente "a' segni, a' suoni, e alle voci del capitano", ancora più disciplinato di quell'"animale sensato" (*Arte della guerra* 2) che è il cavallo; e con il soldato il Principe raggiunge la situazione assolutamente ideale, quella di non dover mai giustificare un ordine. Ottenere l'obbedienza del soldato significa promuovere in qualche modo la sua statura umana, sottraendolo a un ruolo borghese per il quale Machiavelli nutre un disprezzo profondo: poiché il cittadino privato è ai suoi occhi un avido e corrotto animale che non pensa che al proprio profitto ("gli uomini sdimenticano più presto la morte del padre che la perdita del patrimonio", *Principe* 17)). In questo è importante la religione che realizza il colpo perfetto, soggiogare il corpo e l'anima a un tempo, in modo da rendere l'uomo l'animale più ubbidiente che esista ("come possono coloro che dispregiano Iddio riverire gli uomini?"). Da parte sua il Principe non è descritto come ateo, ma piuttosto come a-religioso; egli non crede a nulla se non al potere, è vuoto di ogni altro convincimento o desiderio; e in un certo senso è descritto come il tipo umano più portato a una vocazione teatrale. Un attore deve soprattutto interpretare un certo personaggio; i suoi convincimenti e le sue emozioni passano decisamente in secondo piano, e tutto sommato sarebbe meglio non averne.

La scena sembra essere lo sbocco naturale del dramma di potere, poiché il teatro della politica è anche il palcoscenico della politica. Già nel 1440, un umanista fiorentino, Poggio Bracciolini, nel dialogo *De infelicitate principum*, aveva detto: "Constat enim vitam principum tragoediam esse calamitatum plenam, ex qua multi actus confici possent ad repraesentandam tanquam in theatro eorum infelicitatem". Nella sua *History of King Richard III* (ca. 1513), Thomas More parla di quegli eventi come se fossero particolarmente adatti per il palcoscenico; e, nel primo libro di *Utopia* (1518), viene esplicitamente paragonata la vita di corte a una recita teatrale. C'è un potere politico della teatralità, che è la forma artistica essenziale di quel tempo, l'unica in grado di emulare la messa in scena ecclesiastica del potere liturgico. Il teatro è messa laica, comunicazione ecumenica, ritualità sacrale, partecipazione comunitaria, rassicurazione reciproca. Il teatro è messa in scena politica, così come la politica è messa in scena teatrale; e il personaggio di Riccardo III nell'omonima tragedia di Shakespeare sarà il ritratto compiuto del tiranno secondo l'indicazione machiavellica che verrà unanimemente recepita come diabolica. Da parte sua il drammaturgo inglese vi aggiunge la deformazione fisica come segno di depravazione e l'indagine psicologica già anticipata da Savonarola. Il rimorso di Riccardo III è assente in Machiavelli, certo a causa della sua polemica anticristiana; ed esso sarà invece al centro delle tragedie regali di Shakespeare.

Non volerlo riconoscere in nessun tiranno fa parte della visione superomistica di Machiavelli e del suo disprezzo per ogni caratteristica “femminea” dell’animo umano — e ancora una volta il suo atteggiamento lo avvicina a Nietzsche. La più grave accusa che entrambi gli autori scagliano contro il cristianesimo è di aver minato la maschia virtù degli antichi.

La visione teatrale del mondo è spontanea in Machiavelli come lo sarà per gli scrittori elisabettiani. Se Machiavelli dedica tanto spazio alle congiure antiche e moderne nei *Discorsi* è perché esse rivelano i meccanismi dell’anima umana e anche perché di tale rivelazione esse sono la migliore rappresentazione scenica. La congiura è un concentrato di ingredienti costitutivi della politica così come la vede l’autore, un gioco di specchi sulle orme di spettacoli classici e irripetibili. L’intrigo fa parte della sua sostanza; anche il termine *plot* rivela la profonda affinità fra l’intrigo e ciò che in italiano si definirebbe come *trama* o intreccio di eventi; tanto che il *tramare* nell’ombra significa andare alle prove della propria recita. Anche in Shakespeare *to act* è *agire* e al tempo stesso *recitare*; e il miglior manuale per il comportamento dell’uomo politico sarebbe stato il *Paradoxe du Comédien* di Diderot, se Machiavelli l’avesse conosciuto. I celebri capitoli 15-18 del *Principe* possono benissimo esser letti come un manuale di recitazione politica e come una serie di istruzioni fornite da un regista a un attore che si appresti a interpretare la parte del regnante. Colui che cospira sta ripassando una parte che dovrà interpretare una volta sola.

L’antropologia machiavellica si basa su alcune direttive profonde e mai messe in dubbio: la sostanziale cattiveria dell’uomo, il suo truce desiderio di grandezza, la sua incontentabilità (“gli uomini sogliono affliggersi nel male e stuccarsi nel bene”, *Discorsi* 1:37), la sua propensione all’invidia — tutti questi sono segnali di malattia della specie. C’è anche da ricordare l’ossessione machiavellica del *Principe* come *pioniere*, colui che crea un nuovo stato e riesce a sbarazzarsi del passato, la mitologia del “fondatore”: “Ma consideriamo Ciro e li altri che hanno acquistato o fondato regni: li troverete tutti mirabili”. Il che apre un problema: com’è possibile oggi fondare un regno se non distruggendo quello che già esiste o rinnovandolo totalmente? È come se il mondo abbisognasse di una grande purga che lo liberi dalle impurità; e questa idea collutta con l’altra ossessione machiavellica del “ritorno alle origini” onde ridar vita a uno stato febbricitante e senza ideali. Un grande vantaggio dei fondatori originari fu quello di non avere una storia alle spalle; ma la storia grava sul mondo moderno come un gigantesco complesso di colpa — e viene ancora in mente Nietzsche e il suo desiderio di sbarazzarsi di ogni presenza storica nel presente (lui che non fa che parlare di storia), quasi fosse l’ombra di un super-ego tirannico. Se si aggiunge la conclamata superiorità della guerra sulla pace (in quanto evidentemente più “naturale” e più consona all’uomo) abbiamo un quadro pressoché completo di antropologia machiavellica. Tutto lo sforzo compiuto da Leon Battista Alberti per costruire un’etica dell’operosità pacifica (elogio del commercio, dell’agricoltura, dell’intesa fra vecchi e giovani) viene così

vanificato: alle arti della pace viene opposta l'arte della guerra, ai vecchi pavidi i giovani armati di furia. Un pensatore non decadente non indicherebbe nella malattia la radice di un'etica guerriera.

Ma "la necessità nasce quando tu vegga, non combattendo, dovere in ogni modo perdere" (*Arte della guerra* 4). In un mondo dove alla fine si perde sempre, è importante allontanare la sconfitta; visto che la *ruina* prima o poi si abbatte su ognuno, e va tenuta in iscacco come in un gioco d'armi. È il mondo della scommessa e dell'azzardo, e anche qui ci assiste l'analogia che troviamo in Shakespeare fra il *play* dell'attore e quello del giocatore. L'etica del gioco è un estremo segnale catastrofico, una scena notturna alla fine della quale si leva un'alba livida. Il suo criterio è il tutto o il niente, e il tutto è il potere e il niente è la rovina. O si sbanca o si muore, come per gli eroi elisabettiani; e in ogni caso "il maggiore segno di perdere è quando non si crede poter vincere" (*Arte della guerra* 4). Ed ecco allora la parola fatale per ogni giocatore, la *fortuna*, un termine che Machiavelli riprende da una tradizione secolare e a cui dedica uno dei grandi capitoli del *Principe*. La fortuna si erge a volubile dea e non dà ragioni di sorta. Machiavelli lo ha sempre affermato nei termini più chiari, specie in quel passo dei *Discorsi* dove afferma che gli uomini possono secondarla ma non opporsi ad essa, "tessere gli orditi suoi e non romperli" (*Discorsi* 2:29). Appunto per questo gli uomini non devono "abbandonarsi" mai, ovvero mai rinunciare a tentare, perché la fortuna può tornare a aiutarti quando meno te l'aspetti.

Machiavelli sa che il gioco è l'ultima battaglia di una guerra perduta. Essere svantaggiati è una condizione per essere ammessi alla gara: "volendo conoscere la virtù di uno spirito italiano, era necessario che la Italia si riducesse nel termine che ell'è di presente, e che la fussi più stiava che gli Ebrei, più serva ch'e' Persi, più dispersa che gli Ateniesi . . ." (*Principe* 26). È detto anche all'inizio della *Vita di Castruccio Castracani*: coloro che hanno fatto "grandissime cose" hanno avuto "il principio e il nascimento loro basso e oscuro, o vero dalla fortuna fuori d'ogni modo travagliato". In un mondo dominato dalla fortuna il giocatore è l'unico possibile attore. Si dovrà quindi simulare e dissimulare, apparire ciò che non si è, e viceversa. In Machiavelli l'essere e il parere si fronteggiano senza mescolarsi né dialettizzarsi. L'essere resta essere e il parere resta parere: entrambi vivono in una loro solitudine ontologica. Chirone, mezzo bestia e mezzo uomo, non è una fusione, ma una giustapposizione mostruosa, come la volpe e il leone del Principe previdente. E si ricordi lo stupore con cui Machiavelli ricorda Lorenzo il Magnifico, "nelle cose veneree maravigliosamente involto" e amante dei giochi puerili: "tanto che a considerare in quello e la vita voluttuosa e la grave, si vedeva in lui essere due persone diverse, quasi con impossibile congiunzione congiunte". Anche l'etica machiavellica resta sospesa fra l'impossibilità di sacralizzare il delitto e un'uguale impossibilità di metterlo tra parentesi; ancora una volta non resta che tentare di vincere, poi si vedrà: "perché il vulgo ne va sempre preso con quello che pare e con lo evento della cosa; e nel mondo non è se non vulgo" (*Principe* 18).



Il grande gioco si svolge fra i potentati del mondo. In mezzo c'è la massa umana che accetta la codizione esistente, e malgrado qualche semiserie approvazione l'istinto di Machiavelli è di considerare questa massa come inerte, composta di comparse della storia senza istinti di primattore, incapaci di assurgere a protagonisti degli eventi sul palcoscenico delle grandi azioni. Il suo trasporto di scrittore gli fa inventare nelle *Istorie fiorentine* un portavoce di queste comparse disseminate nell'oceano e nelle sabbie della storia: uno fra i plebei dell'Arte della Lana che furono protagonisti del tumulto dei Ciompi; e "alcuno de' più arditì e di maggiore esperienza, per inanire gli altri parlò in questa sentenza":

Convienci pertanto, secondo che a me pare, a volere che ci sieno perdonati gli errori vecchi, farne de' nuovi, raddoppiando i mali, e le arsioni e ruberie moltiplicando, e ingegnarsi a questo avere di molti compagni; perché dove molti errano niuno si gastiga, e i falli piccoli si puniscono, i grandi e gravi si premiano; e quando molti patiscono, pochi cercono di vendicarsi; perché le ingiurie universali con più pazienza che le particolari si sopportono. Il moltiplicare adunque ne' mali ci farà più facilmente trovare perdono. . . . Né vi sbigottisca quella antichità del sangue che ei ci rimproverano; perché tutti gli uomini avendo avuto uno medesimo principio sono ugualmente antichi, e dalla natura sono stati fatti a uno modo. Spogliateci tutti ignudi, voi ci vedrete simili; rivestite noi delle vesti loro ed eglino delle nostre: noi senza dubbio nobili ed eglino ignobili parranno; perché solo la povertà e le ricchezze ci disuguagliano. . . .

(*Istorie fiorentine*)

Anche il resto del discorso è tutto immaginario, e appartiene alla luna traversa e creativa di Machiavelli; quella stessa che ispirerà a Shakespeare le intuizioni espresse da oscuri popolani. Siamo ancora all'interno di un'ispirazione eminentemente teatrale che trova qui la forma del monologo tribunizio sapientemente punteggiato di antitesi e di contrapposizioni retoriche. L'anonimo machiavellico riassume le leggi che presiedono ai rapporti di potere tra gli uomini; e una letteratura secolare sulla legittimità del potere viene smantellata in poche pagine. Al centro del monologo campeggia l'affermazione che verrà ripresa da Rousseau e dai rivoluzionari francesi e che diventerà il catalogo di ogni futuro messianesimo sociale. Il radicale egualitarismo di queste affermazioni è basato su una metafora che riprende un'idea dantesca rovesciata di significato: come in Dante il corpo è la veste caduca dell'anima e cela la realtà dell'uguaglianza delle anime di fronte a Dio, in Machiavelli la "veste" sociale maschera il corpo ignudo che rivela la sostanziale uguaglianza degli uomini di fronte alla natura; e allora il potere appare come un'illegittimità tramandata con l'ausilio della forza e dell'intimidazione. Cinquant'anni prima di Montaigne questa conclusione è già raggiunta. da Machiavelli.

L'anonimo fiorentino, e con lui l'autore che gli mette in bocca le parole, piuttosto che per un'etica di rinuncia al potere opta per lo stesso male che sta

denunciando con tanta forza. Occhio per occhio e dente per dente è la ricetta consegnata ai compagni di lotta: “perché i fedeli servi sempre sono servi, e gli uomini buoni sempre sono poveri, né mai escono di servitù se non gli infedeli e gli audaci, e di povertà se non i rapaci e i frodolenti”. Il male viene accettato in blocco, e all’illegittimità del potere esistente ne viene opposta un’altra eguale e contraria. Qui si arresta la possibilità di riscatto, poiché l’uguaglianza naturale dimostra soltanto l’uguaglianza tenebrosa della natura umana. Una torva idea democratica (secondo la quale siamo tutti demoni) presiede all’apologia dell’azione che viene raccomandata. *Carpe crimen*, si potrebbe concludere; o, con le parole stesse dell’anonimo, “la opportunità che dalla occasione ci è porta, vola; e invano quando ella è fuggita si cerca poi di ripigliarla” (*Istorie fiorentine*). La fretta si tramuta in smania, e ne viene ancora delineata una scelta fra il tutto e il niente. Forse l’errore dei rivoltosi è stato di uscire alla luce del giorno e di proclamare le regole del male che neppure i Principi osano proferire. La conseguente sconfitta dei Ciompi rimarrà come un episodio nell’universale catena di oppressione che governa la storia.

Il gioco (o la recita) continuano con nuovi protagonisti che affilano le armi in segreto; e alla fine essi appaiono tutti intenti a preparare la loro stessa rovina. “Gli uomini fanno questo errore, che non sanno porre termini alle speranze loro, ed in su quelle fondandosi, senza misurarsi altrimenti, rovinano” (2:27). Si spiega allora il tono sarcastico di tanti dialoghi e di tante descrizioni machiavelliche. Chi ha frequentato le case da gioco sa che il giocatore d’azzardo è guidato dal miraggio di vincere, ma che in fondo all’anima si aspetta di perdere tutto ciò che possiede. L’eroe machiavellico è in fondo sicuro di dover perdere, ma fa come se la vittoria non dovesse sfuggirgli. Il suo atteggiamento è riassunto nell’episodio riportato da Svetonio e che dovette colpire Machiavelli se lo riporta nell’*Arte della guerra*: “Cesare, cadendo in Affrica nello uscire di nave, disse ‘Affrica, io t’ho presa’” (*Arte della guerra*, libro 4). Sullo stretto confine fra il calcolo e il miraggio si agita anche l’imitatore moderno della grandezza antica.

*Rutgers University*

### Opere citate

- Machiavelli Niccolò, *Il principe e le opere politiche*, introduzione di Delio Cantimori, Milano, Garzanti, 1976.
- Savonarola Girolamo, *Prediche sopra Aggeo con il trattato circa el reggimento e governo della città di Firenze*, a c. di Luigi Firpo, Roma, Belardetti, 1965.

## Tasso and the Epic: A Girardian Reading

In his extraordinarily insightful essay *Del romanzo storico*, Manzoni makes the following, rather startling, comment:

Dall'avere il pubblico europeo mantenuta in grand'onore la Gerusalemme, non mi par che si possa concludere che abbia voluto mantenere in attività l'epopea. Anzi mi par di vedere che, dopo la Gerusalemme, abbia proibito severamente di far più poemi epici.

Ma si domanderà dove ho trovata questa proibizione.

Rispondo che ci sono due maniere di proibire: una diretta e una indiretta; per esempio que' dazi enormi che fanno passar la voglia . . . di comprar le merci sulle quali sono imposti. E qualcosa di simile mi pare che avvenga nel caso di cui parliamo. S'è fatto del poema epico un'opera sovrumana, una cosa che, a tutto rigore, assolutamente, non è impossibile, ma che non bisogna mai aspettarsi di veder realizzata di novo. Che molti e molti scrivessero componimenti poetici di qualunque altra specie, nessuno se n'è mai maravigliato. . . . Ma che uno si proponga di scrivere un poema epico, proprio un poema epico, nella stretta significazione del termine, è una cosa che non si crede subito. Pare quasi la promessa d'un miracolo, una mira spinta al di là del possibile. Gli amici stessi del poeta se ne sgomentano, e quasi l'abbracciano con le lacrime agli occhi, come se andasse alla scoperta di terre incognite a traverso di mari indiatolati . . . che so io? a un combattimento con degli esseri soprannaturali.

(1749)

Implicit in these words there is a judgment on the *Gerusalemme*, which could be summarized as follows: it is a most worthy attempt — surely deserving of high praise — at something which nobody is really expected to achieve. It is not only, or even primarily, that Tasso fell short of the high expectations inevitably suggested by the epic task, but rather that his attempt contributed to the revelation that such a goal was practically impossible. In other words, something like, “very good, but please do not try it again. It is not going to work.”

It is important to know, however, that it was not just Manzoni or the romantics in general who had raised the epic standard to such an impossible height that, in practical terms, nobody could reach it; nor was it something that happened only “after the *Gerusalemme*.” If one could keep the epic off limits with high praise, and thus kill it in practice, one should be aware that the



phenomenon had been going on for quite sometime. In fact it can be clearly traced back without interruption to the sixteenth century and even earlier. Here are two significant examples of unbounded praise, in reverse chronological order. The first is taken from the French critic René Rapin (1621-1687), as it appears in Rymer's English translation of his *Réflexions sur La Poétique d'Aristote* (*Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*, 1674):

The Epick poem is that which is the greatest and most noble in poesie; it is the greatest work that humane wit is capable of. All the nobleness, and all the elevation of the most perfect Genius, can hardly suffice to form one such as is requisite for an Heroick Poet. . . . Finally, there must be a judgment so solid, a discernment so exquisite, such perfect knowledge of the language. . . . such obstinate study, profound meditation, vast capacity, that scarce whole ages can produce one genius fit for an Epick Poem. And it is an enterprise so bold, that it cannot fall into a wise man's thoughts, but affright him.

(72-73)

No wonder Manzoni could picture in his mind the poet's own friends dismayed and embracing him with tears in their eyes as if he were setting off for a battle with supernatural beings. The second illustration comes from *L'Art Poétique de Jacques Peletier du Mans* (1555):

L'oeuvre héroïque est celui qui donne le prix et le vraie titre de poète. Et il est donc d'une telle importance et d'un tel prestige qu'une langue ne peut passer pour célèbre pour les siècles si elle n'a pas traité le sujet héroïque que sont les guerres. Nous dirons donc que les autres genres d'écrit sont les rivières et les ruisseaux, et l'héroïque une mer, comme une forme et image d'univers: d'autant qu'il n'est matière, tant soit-elle ardue, précieuse, ou excellente en la nature des choses, qui ne s'y puisse apporter et qui n'y puisse entrer.

(Book 2, chap. 8)

In other words, if we seriously follow the inner logic of Manzoni's insight, we can see that the historical problem of the epic was already there long before Tasso's *Liberata* or Camoens's *Os Lusíadas* (1572), the other great epic of the Renaissance. In fact it was already there as early as Petrarch, if we accept Thomas Green's eloquent and imaginative description of what happened with the poet laureate's epic project, *Africa*:

Good Friday, 1338. Petrarch, walking solitary in the Vaucluse, conceived the compelling design of an epic poem upon the life of Scipio. Transported with enthusiasm, he began work upon it only to find, he scarcely knew why, that his imagination was presently caught up with other things. But he did not forget this monument, unwritten but awesome . . . and presently his friends learned, with high excitement, of his plans to write *Africa*. *No work in human history*, it has been said, *awoke such fervent and impatient hopes* [my emphasis]. With the passage of years a

small fragment was vouchsafed the poet's intimates, and confirmed their assurance that the modern equal of Homer had appeared. . . . But despite Petrarch's pride in it . . . the poem was never completed. And when at his death the manuscript was devoured with febrile eagerness, it was found to be something less than Homeric. The literate world of Europe had been deceived by a grandiose myth.

(1-2)

Something similar happened two centuries later with Ronsard and his *Franciade*, which was never completed either. It is indeed a most amazing and instructive historical phenomenon: at no time had the epic enjoyed a greater prestige in Christian Europe than at the moment when it was becoming increasingly impossible and, in the final analysis, historically irrelevant. I would like now to quote from what I have already said on the subject in *The Sacred Game*: "If it were true that ideas make history, that is, that a transparent and unequivocal relationship exists between the history of ideas and the direction in which history may be developing at a given time, then the enormous interest, indeed fascination, with which men from the sixteenth to the eighteenth centuries viewed epic poetry, would have to be taken as evidence of its great historical relevance, especially when we see the large number of epic poems that were written in Europe during that time. But as we know now, that was certainly not the case. Underneath such an extraordinary showing of interest, what we actually see is the growing failure of the epic to meet that interest or to fulfill the great expectations placed in it" (176).

On further reflection, however, how could it be otherwise? On the one hand, we are told that the epic deals with that which is "greatest and most noble," that there is no subject matter, "tant soit-elle ardue, précieuse, ou excellente," which would not be appropriate to it; and yet we also hear, insistently, and from Tasso in particular, that even though the subject matter of the epic should be rooted in historical truth, such truth should not be so central, so fundamental, so literally sacred as to be untouchable, in the sense of being absolutely off limits to any kind of poetic manipulation. Tasso said it first in his *Discorsi dell'arte poetica* and repeated it almost to the letter in the *Discorsi del Poema Eroico*. Here is the earlier passage:

Deve dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi. Ma queste istorie o sono in guisa sacre e venerabili, ch'essendo sovresse fondato lo stabilimento della nostra fede, sia empietà l'alterarle, e non sono di maniera sacrosante ch'articolo di fede sia ciò che in esse si contiene. . . . Nell'istorie della prima qualità non ardisca il nostro epico di stender la mano, ma le lassi . . . nella lor pura e semplice verità, perché in esse el fingere non è lecito; e chi nissuna cosa fingesse . . . poeta non sarebbe, ma storico. Tolgasi dunque l'argomento dell'epopea da istorie di vera religione, ma non di tanta autorità che siano inalterabili.

(9)

Not only should the epic poet not dare touch subjects of a truly sacred character; he should likewise be careful not to work with historical events either so recent that their truth cannot be altered, or so remote from present interests and concerns as to be irrelevant. Thus, while, on the one hand, epic poetry is exalted to the heavens, on the other its subject matter is expelled from the historical and sacred center of relevance to the margins; that is, close enough to be of interest, far enough so that poetic license could not do any real damage to anything truly important. A clearly impossible situation.

It has been said that Tasso felt deeply the influence of Dante's *Commedia* as a model (Scarpati 1990, VIII). I have no reason to doubt that. Nevertheless, it must be equally obvious that had Dante followed an injunction similar to that of Tasso regarding the proper subject for an epic poem, the *Commedia* would have never been written. It is important, therefore, to realize, that what was still perfectly possible for a Dante at the dawn of the 14th century was no longer possible for a Tasso towards the end of the 16th.

By Tasso's time, an epic poem had already become, in Manzoni's words, "la quadratura del circolo." Perhaps we can now understand the reasons. Manzoni saw this impossibility as a consequence of the fundamental incompatibility between the truth of history and poetic fiction: "Si chiama il poema epico un problema di soluzione inescogitabilmente difficile, perché si sente che è la quadratura del circolo. . . . Quello che si pensa in nube è: come farà un uomo a rappresentar bene un grand'avvenimento, travisandolo?" (1750). Of course, as the romantic critic also saw, neither Homer nor Virgil had to worry about such a problem. What he did not stop sufficiently to consider is something which is implied, or at the very least suggested, by Tasso's exclusions from the proper scope of the epic. When Tasso writes that the epic, though anchored in the truth, should stay away from a truth either so sacred or so historically undeniable that it would be either irreverent or palpably unwise to tamper with it, he is in fact equating — in terms of poetic untouchability — the highest sacred truth and the most undeniable historical truth. Whether sacred or secular, in the face of unalterable truth the only appropriate attitude is that of the historian, not the poet ("e chi nissuna cosa fingesse . . . poeta non sarebbe, ma storico").

This essay is not the place to go into a detailed exploration of a topic so vast and so central to the theoretical discourse on poetics from the Renaissance on, but we must point out what is clearly implied in Tasso's words: a conception of history and historical truth that is nowhere to be found in Aristotle, especially not in that famous passage of the *Poetics* where he compares poetry and history and declares poetry to be of a more universal, and thus more philosophical, character than history. For while history deals with what is, poetry is concerned with what may logically be. In Aristotle historical truth does not enjoy any special nobility, any particularly privileged status. In



Tasso, however, there is a profound affinity between history and the sacred itself.<sup>1</sup> In fact, one could argue that Tasso's words imply a conception of the sacred that views it not simply as history, but as the history of history, the quintessence of history, as it were; a history so historically true and complete in itself that it admits no additions or deletions, no changes whatsoever. The difference between ordinary history and sacred history is not a difference in kind but in degree. Sacred history is still history, albeit in a much higher or deeper degree. What that higher or truly sacred history is definitely not, is poetic fiction. If the poet must feign in order to deserve the name of poet, then, clearly, "let him not dare extend his hand" to touch the sacred.<sup>2</sup>

In Homer and Virgil, as well as in Greek tragedy, on the other hand, the situation is precisely the opposite. There is a close and intimate affinity between the sacred and the task of the poet. To use Scarpati's terminology, what, in their case, lends dignity to poetic matter is not "il vero storico"; in fact, it is not truth at all, it is rather the sacred character of such poetic matter, which is by no means the same thing as the truth. This is what neither Tasso nor any other poet or poetic theoretician of the 16th and 17th centuries could restore or resurrect: the role of the so-called *poeta theologus*, a role which, nevertheless, was particularly attractive to Tasso, even though he could be of a double mind about it, as Hathaway, among others, has pointed out (143). But do we really understand the logic of this old, pre-Christian affinity between the demands of the sacred and the task of the poet? Do we know what lies behind the old notion of the *poeta theologus*?

I have studied the sacred, or to be more precise, the sacrificial character of Virgil's *Aeneid* in some detail in *The Sacred Game*.<sup>3</sup> Others have done similar studies with Greek tragedy (Girard 1979, chs. 3-6; Fornari). Virgil's penetration and profound understanding of the darkest secrets of the old, pre-Christian sacred is truly astounding. His sad melancholy, the somber tone of his poem are directly related to his vision of the terrible and violent truth that lies at the very root of Roman — and by extension, all human — civilization.<sup>4</sup> A terrible truth

<sup>1</sup> Scarpati. For Tasso, "“Il vero storico è innanzi tutto un'istanza di 'dignificazione' della materia poetica" (190).

<sup>2</sup> For a very different view of the problem, see Ardisino. For Tasso's controversy with Castelvetro regarding the historical precedence of the art of poetry vis-à-vis the art of history, see Bandera 118-30.

<sup>3</sup> I have also dealt in less detail with the sacrificial character of the *Iliad* in an unpublished lecture given at Loyola University of Chicago June 3, 1995.

<sup>4</sup> In the last forty or fifty years critics have become increasingly aware of the terrible reality which forms the subject matter of Virgil's poem. Adam Parry, for example: "The *Aeneid*, the supposed panegyric of Augustus and great propaganda piece of the new regime, has turned into something quite different. . . . Virgil continually insists on the public glory of the Roman achievement. . . . But he insists equally on the terrible price one must pay for this glory" (120). Or Wendell Clausen: "[The *Aeneid*'s]

that cannot and ought not to be revealed. The *Aeneid*, the great epic that penetrates the forbidden truth, must at the same time hide it, cover it up under the glittering surface of its rhythmic and elegant artistry. Readers of the poem will remember that when Anchises, Aeneas's dead father, escorts his son and the sibyl to the exit gates of Hell, immediately after having prophesied to them the future glory of Roman imperial history, the history that had already happened or was about to happen when Virgil was writing his poem, the two visitors leave the sacrosanct realm of the dead and arrive back into the world of the living through "the shining ivory gate," the one through which "falsa ad caelum mittunt insomnia Manes" ("the spirits send false dreams to the upper world"; VI, 896), not through the one made of horn, which "gives easy outlet to true shades." So the question is, what can be false about a history that had actually happened or was honestly thought to have actually happened? Or to put it in a somewhat different form, how can history be truly real, that is, be truly historical, and still lie, still not tell the whole truth, still be in its very human reality a shining and deceiving surface? That is the question that would have made no sense to a Tasso or any other Christian poet who sought to Christianize the old epic form. To them any association of poetry with actual history, even a tenuous one, was an association with the spirit of truth, a reaching out toward the truth, certainly not a form of collaboration with the spirit of deception, a contribution to a cover-up.

The question concerning the epistemological status of the history of human society, as it appeared to somebody like Virgil, cannot be separated from an inquiry into the nature of the forbidden truth, the truth that can only be beneficial to the extent that it can be disguised, misunderstood, *travisata*, in other words, poeticized, fictionalized. When the historical viability of social coexistence and action depends on the masking of the truth (and poeticizing it, if we follow Manzoni, is a form of masking, a *travisamento*), the task of the poet is indeed a sacred task.

It is in the pursuit of this inquiry into the saving character of such a fundamental misunderstanding or *méconnaissance* that René Girard's theory about the origin of human culture can have a decisive impact. If for Emile Durkheim the social was the very soul of the sacred, for Girard it can be said that the sacred is the very soul of the social as well as its original and ultimate foundation. But what is the sacred from a purely anthropological point of view?

Girard begins his investigation of the sacred by examining the *sacrum*-making institution par excellence: ritual sacrifice. There is a great variety of sacrificial rituals, but they all have something in common: an act of violence,

---

larger structure . . . enlists our sympathy on the side of loneliness, suffering, and defeat. For it is the paradox of the *Aeneid*, the surprise of its greatness, that a poem which celebrates the achievement of an exemplary hero and the founding of Rome itself should be a long history of defeat and loss" (80).

either real or symbolic, perpetrated on a sacred victim, or rather on a victim that is made sacred in the very act of being immolated. Ritual sacrifice is in a very fundamental sense a process of victimization. "Sacrifice" — says Girard — "has often been described as an act of mediation between a sacrificer and a 'deity'" (*Violence* 6). But this belief is by no means universal. There are sacrifices without divine participation. Essentially, sacrifice is "an act of violence inflicted on a surrogate victim" (7). Girard continues:

This notion [of the victim as a substitute] pervades ancient literature on the subject . . . and has recently been advanced once again. Godfrey Lienhardt (in *Divinity and Experience*) and Victor Turner (in a number of works, especially *The Drums of Affliction*), drawing from fieldwork, portray sacrifice as practiced by the Dinka and the Ndembu as a deliberate act of collective substitution performed at the expense of the victim and absorbing all the internal tensions, feuds, and rivalries pent up within the community. . . . The sacrifice serves to protect the entire community from its own violence. . . . The elements of dissension scattered throughout the community are drawn to the person of the sacrificial victim and eliminated, at least temporarily, by its sacrifice.

(*Violence* 3; 7-8)

But how did humanity ever hit upon such a device to rid itself of its own violence? Girard's answer is that behind the highly ritualized killing of the sacrificial surrogate victim lies an empirically spontaneous process of expanding collective violence beyond anybody's control, which eventually leads through its own internal mimetic energy and logic to the violence of all against one, the elimination of which produces a *de facto* reconciliation of all survivors around the body of the murdered one, who is both victim and *de facto* savior. This is the victimage or "scapegoat" mechanism. And the word "mechanism" is particularly appropriate, because it operates in a very highly automatic manner. It is the mechanism that can account for the cultural leap, the leap from animal to man:

*Jean-Michel Oughourlian:* We are at the point of asking just how far back in human or pre-human history the victimage mechanism should be situated. If this mechanism is the foundation for everything that is human in man, for humanity's most ancient institutions, such as hunting or the incest prohibition, the question then becomes the process of hominization, or in other words the transition from animal to man.

*René Girard:* We are indeed moving toward that question. . . .

. . . During the process of hominization . . . our ancestors very rapidly became carnivores and hunters. Strong discharges of adrenaline are necessary at the critical moment of the hunt and these can occur in different conditions, as in the middle of a family group, for example, under the effect of any sort of disturbance.

. . . It is [also] important to realize that extreme rage becomes centripetal once it has been given free rein; it is never naturally centrifugal. The most exasperated rage becomes, the more it tends to turn toward those who are closest and most cherished. . . . The centripetal tendency of violence is not something to be treated lightly.



Certain researches are well aware of the enormous problem this poses. Sherwood L. Washburn, for example, recognizes the necessity of mastering rage but he cannot tell us how or why rage was ever effectively mastered.

One of the essential conditions for the organization of men in cooperative societies was the suppression of rage and of the uncontrolled drive for first place in the hierarchy of dominance. . . .

*Jean-Michel Oughourlian:* All the basic elements present at the origin of human culture, considered together, seem more than capable of assuring the destruction of previous systems of behaviour; yet none of them seems at all promising as elements facilitating the creation of a new system. This is the case with stones and weapons as well as with the increased aptitude for violent action necessitated by hunting and warfare, to say nothing of the prolonged and more vulnerable period of infancy. . . . [We] confront an ensemble of factors each of which, in itself, could easily have destroyed the species. It must be that each of these impossibilities was in one way or another transformed into a resource, because, together, by some "mysterious alchemy," they brought about progressively humanized forms of culture and biological processes.

At the moment when the propensity for rage is systematically cultivated and developed on the outside by an animal that arms itself with stones and tools, it becomes more and more necessary to master this rage on the inside, where this same animal is confronted with familial and social tasks that become constantly more delicate and absorbing. Instinctual inhibitions are unable to account for this double, contradictory evolution. . . .

(*Things Hidden* 84-88)

The victimage mechanism is the one that channels the violence of the group to the outside, when instinctual inhibitions, due to a large increase in brain size and mimetic capacity, can no longer work. In fact, through the killing of the victim a type of group consciousness gradually emerges which is different from any other animal herd instinct. And the victim itself, or rather its cadaver, begins to function as some sort of transcendental signifier, a signifier that in some measure stands beyond the group and signifies both all the terrible things that eventually converged toward its elimination and the suddenly found peace and reconciliation. This primeval signifier gives meaning to everything that terrifies and everything that reassures and is desirable. It stands as the original meaningful difference between life and death, as well as the point of convergence between the two. The original victim is both good and bad, a remedy and poison.

What triggers the breakdown of animal instinctual inhibitions, as I just pointed out, is the increase in the mimetic capacity. By comparison with animals human beings are extremely mimetic creatures. The human capacity for imitative behavior is enormous. On the one hand, this capacity makes possible an extraordinary learning capability; on the other, it amplifies and multiplies rivalries and conflicts well beyond any instinctual threshold. In other words, it makes intraspecific violence extremely contagious: "Beyond a certain threshold of mimetic power, animal societies become impossible. This is the threshold

corresponding to the appearance of the victimage mechanism" (*Things Hidden* 95). But the very mimetic, contagious, character of human violence, a contagiousness which increases in direct proportion to its violent intensity, makes it, statistically speaking, highly probable that all the violent participants in the collective crisis will eventually end up agglutinated against one, proceeding like a snowball effect:

Only an arbitrary victim can resolve the crisis because acts of violence, as mimetic phenomena, are identical and distributed as such within the community. No one can assign an origin to the crisis or judge degrees of responsibility for it. Yet the surrogate victim will eventually appear and reconcile the community; the sheer escalation of the crisis, linked to progressively accumulating mimetic effects, will make the designation of such a victim automatic. . . . [in order to understand that] it is necessary to think through the logic of mimetic conflict and its resulting violence. As rivalry becomes acute, the rivals are more apt to forget about whatever objects are, in principle, the cause of the rivalry and instead become more fascinated with one another. . . . If the object is excluded there can no longer be any acquisitive mimesis. . . . What will occur at the heart of the crisis will therefore be the mimetic substitution of antagonists. If *acquisitive mimesis* divides by leading two or more individuals to converge on one and the same object with a view to appropriating it, *conflictual mimesis* will inevitably unify by leading two or more individuals to converge on one and the same adversary that all wish to strike down. . . . Once the object has disappeared and the mimetic frenzy has reached a high degree of intensity, one can expect conflictual mimesis to take over and snowball in its effects. Since the power of mimetic attraction multiplies with the number of those polarized, it is inevitable that at one moment the entire community will find itself unified against a single individual. Conflictual mimesis creates a *de facto* allegiance against a common enemy, such that the conclusion of the crisis is nothing other than the reconciliation of the community.

Except in certain cases, there is no telling what insignificant reason will lead mimetic hostility to converge on one particular victim rather than on another; yet the victim will not appear to be any less absolutely unique and different. . . . The community satisfies its rage against an arbitrary victim in the unshakable conviction that it has found the one and only cause of its trouble. . . . The return to a calmer state of affairs appears to confirm the responsibility of the victim for the mimetic discord that had troubled the community. The community thinks of itself as entirely passive vis-à-vis its own victim, whereas the latter appears, by contrast, to be the only active and responsible agent in the matter. Once it is understood that the inversion of the real relation between victim and community occurs in the resolution of the crisis, it is possible to see why the victim is believed to be sacred. The victim is held responsible for the renewed calm in the community and for the disorder that preceded this return. It is even believed to have brought about its own death.

(*Things Hidden* 25-27)

This is, in a nutshell, from a purely anthropological viewpoint, Girard's theory about the origin of the sacred and, *ipso facto*, the very historical condition of

possibility for the emergence of human society. Nevertheless, this is only the beginning. Human society evolves as it continually attempts to deliberately reproduce the original mechanism from which peaceful coexistence emerged. A very risky affair indeed. For in order to reproduce the beneficial effects of peace and cohesion, it must also reproduce in some way the terrible crisis that led to the killing of the terrible, yet sacred, victim that caused all the trouble and also saved the community from it. Everything connected with the crisis and its resolution will be both taboo, i.e., untouchable, and mandatorily repeated in a carefully controlled, i.e., ritual, manner. In other words, human society evolves by organizing itself religiously around prescribed rites and prohibitions.

But what is of particular relevance to our present purpose is the fact that this sacred-making mechanism that allows the human community to deal with its own violence and to maintain at the very least a minimum of internal peace and cohesion, is based on a fundamental, "sacred," misunderstanding or misrepresentation of what really happened. Through the victimage mechanism that founds the religious life of the community (and everything in a primitive community has religious implications) human violence is taken from human hands and made sacred:

Religion . . . protects man from his own violence by taking it out of his hands, transforming it into a transcendent and ever-present danger to be kept in check by the appropriate rites appropriately observed and by a modest and prudent demeanor. Religious misinterpretation is a truly constructive force, for it purges man of the suspicions that would poison his existence if he were to remain conscious of the crisis as it actually took place. . . . To think religiously (in the primitive sense) is to see violence as something superhuman, to be kept always at a distance. . . . Men would not be able to shake loose the violence between them, to make of it a separate entity both sovereign and redemptory, without the surrogate victim. . . . Violence will come to an end only after it has had the last word and that word has been accepted as divine. The meaning of this word must remain hidden, the mechanism of unanimity remain concealed. For [primitive] religion protects man as long as its ultimate foundations are not revealed. To drive the monster from its secret lair is to risk loosing it on mankind. To remove men's ignorance is only to risk exposing them to an even greater peril. The only [primitive] barrier against human violence is raised on misconception.

(*Violence* 134-35)

But of course the ignorance or misconception cannot be so complete, the sacralizing process so thorough, as to fully erase the traces of the very human participation in the crisis. If such traces were completely erased, the possibility of ritual repetition of the crisis would disappear. Enough accurate information about the crisis must survive its sacred resolution for the sacrificers to be able to effectively manipulate it in order to produce real positive effects. Ritual ingenuity must strike a delicate balance between too much truth and not enough,



between too accurate a reproduction of what really happened, which would risk plunging the community into a devastating crisis similar to the original one, and a too remote, and therefore irrelevant, reproduction. And this is precisely the risk facing the sacred poet, who, like the ritual sacrificer in whose immediate vicinity he operates, is also poised between too much of the real thing and not enough. This is the thin and dangerous line on which Virgil moved in the *Aeneid*, as I mentioned before, and this is also the thin line on which the tragic poets moved, as Girard has noticed, particularly in the case of Euripides:

From the very fact that it belies the overt mythological messages, tragic drama opens a vast abyss before the poet; but he always draws back at the last moment. He is exposed to a form of hubris more dangerous than any contracted by his characters; it has to do with a truth that is felt to be infinitely destructive, even if it is not fully understood. . . . The fact that this secret [truth] has been subjected to exceptional pressures in the play [*The Bacchae*] must prompt the following lines:

"May our thoughts never aspire to anything higher than the laws! What does it cost man to acknowledge the full sovereignty of the gods? That which has always been held as true owes its strength to nature."

(Violence 135-36)

At this point we should pause to reflect on what may appear to be a strange, but perhaps also revealing, coincidence. I am referring to the structural similarity between this position of the old sacred poet vis-à-vis the sacred truth and Tasso's injunction in the *Discorsi* about the position of the epic poet with regard to the truth both sacred and historical. Let us remember: the epic poet should not touch such a truth too directly, although he should not be too far removed from it either. The epic matter should deal with something sacred, but not too sacred, and with something historical, but not too historical (i.e., not too close in time or space). I do not think such a structural similarity can be a meaningless coincidence, especially if we keep in mind that the Tassian injunction must be at least in part motivated by a very attentive reading of Homer and Virgil.

I do not mean to imply that Tasso was aware of the terrible anthropological truth which we have been discussing. Nor do I think that there is any evidence of that either in the *Discorsi* or in the *Liberata*. What the coincidence means is that Tasso perceived quite accurately the sacrificial form of the old epic, and that he could not develop this formal perception by simply reading Aristotle. In this regard Tasso penetrates far beyond the limitations of Aristotle's small treatise.<sup>5</sup>

Let us go back to Virgil for a moment. Perhaps now we can understand "the terrible price" that had to be paid for "the public glory of the Roman achievement," and why the *Aeneid* "enlists our sympathy on the side of loneliness, suffering, and defeat." Virgil saw through the sacred veil, and saw too

---

<sup>5</sup> For a fuller treatment of Aristotle's *Poetics* and the sacred, see *The Sacred Game* 105ff.

much not only for his own good, but also for the good of his poem (which — we should remember — he, on his deathbed, ordered to be destroyed). It is no accident that those same critics who have discovered the dark, the terrible side of the *Aeneid*, have also felt that it is not fully compatible with the very notion of poetic heroism. Aeneas, the hero, seems to be in the wrong poem. And, as Johnson remarks, “his being in the wrong poem furnishes him with a kind of tragic greatness that calls into question not only the heroism of Homer’s poems but also Augustan heroism and indeed any heroism” (10). In other words, by getting too close to the sacred and forbidden truth the poem stands in imminent danger of collapsing. For its heroic mission is not that of revealing the truth but of covering it up in a pious and reverent way, because by doing that the poem does indeed imitate and reflect within itself the sacrificial way through which the glorious history of Rome became possible.

Tasso also knows that his ideal epic poem will lose its credibility and suffer irreparable damage to its heroic soul if its gets too involved with the truth. If this is so, the fundamental question is: What does Tasso’s Christian truth, a truth no longer in need of hiding and, therefore, completely historical, have to do with Virgil’s terror-filled, forbidden, truth? The short and simple answer is, everything! For the Christian truth is precisely the one that forces the old monster out of its lair, the one that reveals the forbidden truth, by revealing the innocence of the victim, the foundational victim, the stone that the builders reject and becomes the cornerstone of all human society.

René Girard is fully aware that his “discovery” of the foundational victimage mechanism is only a historical effect of the real historical discovery and exposure of such deception-begetting, idolatrous sacrum-making mechanism by the formidable power of the lamb-like, blameless victim. Here is, in short, how Girardian theory accounts for the historical role of the non-victimizing dimension of the Christian text. In the course of an immemorial sacrificial history, probably extending over hundreds of thousands of years, at a given moment in time and space human sacrificers come upon a victim who refuses to play the sacrificial game, so to speak. Not that he opposes any violent resistance to his being sacrificed; on the contrary, he submits meekly to the agony and suffering of his death, but he does so in such a way that in his very submission to his death he reveals to the sacrificers in no uncertain terms the truth of what they are doing. He tells them they are hypocrites, for they claim innocence but their hands are bloody with the killing of all their victims “since the foundation of the world.” He tells them they are like whitewashed tombs, clean on the outside but full of corruption inside. And he announces to them that the demise of their sacrificial game is at hand, because the game will no longer be able to hide the truth from their eyes. In fact he is the living proof of what he is saying, for he is indeed there telling them about it. He is therefore the one who rends the sacred veil, the one who breaks the gates of hell, the hiding place of the old truth, the truth that had to be hidden.

They will, of course, kill him, for they have never been able to handle the truth in any other way. But in doing so they will inevitably prove him right. Such a victim is indeed the only victim that from a sacrificial perspective is not arbitrary, since the sacrificial system must expel the truth in order to keep itself in existence. All the other victims could have been spared, replaced by something else along an interminable chain of substitutions on which the very possibility of symbolic exchange (and therefore human language itself) had always rested. The only victim that the sacrificial system cannot spare or replace without immediately running the risk of self-destruction, is the one who reveals and exposes the truth.

All of this can be perfectly understood within the context of Girard's anthropology. But this is only half of the story, for the other half does not seem to be an adequate anthropological explanation. Fully revealing the sacrificial truth at a given moment in history seems to border on the miraculous, but holding and sustaining such a truth in the light, when everything that human beings have ever created at the social and civilizing levels must conspire to keep it under cover, is probably beyond human comprehension. Precisely because the very survival of the sacrificial system (the only system human beings have ever known, if Girard's theory is correct) is at stake in the revelation of its truth, the pressures on such a revelation must be enormous; not only the physical pressures, the silencing of any witnesses to the truth, but, far more importantly, the pressures on the truth itself, that is to say, on its meaning and significance, ranging from honest failure to understand it (which can be seen even in Christ's disciples at the beginning) to the scandalized and anxiously urgent need to distort it — that is, to drain it of its destructive power and reinterpret it in sacrificial terms.

It stands to reason that the non-sacrificial Christian revelation of the sacrificial truth would only gradually work its way through history, otherwise one would have to contemplate some sort of apocalyptic debacle of all human civilization, which is not, of course, what the Christian text intends: "Non enim misit Deus Filium suum in mundum, ut iudicet mundum, sed ut salvetur mundus per ipsum" (John 3:17). To the extent that one can talk of a Christian civilization, particularly in the West, its history would have to be the history of the gradual erosion of its sacrificial mechanism. And it is my contention that the historical transition from the Middle Ages to the Modern Era is a period of significant acceleration in such an erosion, a phenomenon which would both exacerbate very old fears and anxieties and open unprecedented opportunities. Tasso belongs to that period, and probably no other poet felt as deeply the profound incompatibility of the revered epic spirit of the old sacred with the truth demands of the new.

On the other hand, one must be cautious and prudent when comparing the dangers of too close an association of the epic with the truth, in pre-Christian antiquity and 16th-century Christian Europe, respectively. Clearly the dangers in



the case of Tasso could only be a pale reflection, a faint echo, of the dangers that a Virgil would face. In spite of the scandalized reaction to such an association on the part of many moralists and theologians in the Renaissance and beyond, the dangers *to* the revealing truth were insignificant in comparison with the old dangers of the sacrificial truth.<sup>6</sup> In fact the only real modern danger in this contact of the epic form with the truth concerned not so much the truth but the epic form itself. In contact with the Christian truth, the epic form, contrary to poetic expectations, instead of acquiring credibility and respectability, began to look embarrassingly ridiculous. As Voltaire would say much later, "our saints, who make so good a figure in our churches, make a very sorry one in our Epic Poems" (*Le Bossu* 129)

At the heart of this modern incompatibility between the Christian revelation and the epic form lies the fact that the epic offers a service to the truth that is no longer needed; it offers a beautiful cover where no cover is needed any more; it offers defense and protection to a truth that, in its very essence, is in no need of either. In other words, it is not so much that the epic posed any real danger to the revealing truth; it simply had become irrelevant to it. And we should now be in a much better position to understand the profound meaning of this historical irrelevance.

Perhaps now we can also place Manzoni's question in a different light: "Si chiama il poema epico un problema di soluzione inescogitabilmente difficile, perché si sente che è la quadratura del circolo. . . . Quello che si pensa in nube è: come farà un uomo a rappresentar bene un grand'avvenimento, travisandolo?" (1750). Strange though it may seem, there was a time when such a *travisamento* lay hidden at the very core of all "great events," as Virgil has taught us; and the epic poem, as it manipulated the great event poetically, did nothing but follow its innermost logic, or, to be more precise, the sacred character and meaning of its innermost logic. The modern problem for the epic that Tasso and his successors had to face was that the truth inevitably "misrepresented," hidden, in

---

<sup>6</sup> I would like to repeat here a typical example I mentioned in *The Sacred Game*: "In 1554 an obscure Valencian author, Jerónimo Sempere, published a book of chivalry *a lo divino* with the title, *Caballería celestial de la Rosa Fragante*. His purpose is explained in the prologue: 'Realizing that those whose taste is accustomed to such lessons [as provided by fictitious books of chivalry] would not come willingly to the banquet of these other [profitable] lessons . . . I decided to feed them the delicate morsel of this story spiced with the artifice of those to which they are used, so that they may be lured to liking these and lose their taste for the feigned ones. . . .' Try to imagine the main characters in Sempere's book: Christ becomes the Knight of the Lion; Lucifer, the Knight of the Serpent. Other characters include the old sage Alegorín and the wise maiden Moraliza. The author's intentions could not be blamed. Nevertheless, the inquisitorial reaction was not late in coming. Sempere's book is included in the 1559 Index of Forbidden Books" (8).

all "great events," had already been revealed. History no longer hid anything, but had instead become the stage for the revelation of the truth. The essence of history was no longer a *travisamento* of the truth: it was the truth pure and simple, and epic poetry was not meant for that kind of history.

*The University of North Carolina at Chapel Hill*

### Works Cited

- Ardissino, Erminia. "L'aspra tragedia". *Poesia e sacro in Torquato Tasso*. Firenze: Olschki, 1996.
- Bandera, Cesáreo. *The Sacred Game. The Role of the Sacred in the Genesis of Modern Literary Fiction*. The Pennsylvania State UP, 1994.
- Clausen, Wendell. "An Interpretation of the *Aeneid*." *Virgil: A Collection of Critical Essays* 75-88.
- Fornari, Giuseppe. "Labyrinthine Strategies of Sacrifice: The Cretans by Euripides." *Contagion* 4 (1997):163-88.
- Girard, René. *Things Hidden Since the Foundation of the World*. Trans. Stephen Bann and Michael Metteer. Stanford: Stanford UP, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Violence and the Sacred*. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Green, Thomas. *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*. 1963. New York: Yale UP, 1970.
- Hathaway, Baxter. *Marvels and Commonplaces. Renaissance Literary Criticism*. New York: Random House, 1968.
- Manzoni, Alessandro. "Del romanzo storico." *Tutte le opere*. 2 vols. Firenze: Sansoni, 1973. 2:1727-63.
- Parry, Adam. "The Two Voices of Vergil's *Aeneid*." *Virgil: A Collection of Critical Essays* 107-23.
- Peletier du Mans, Jacques. *L'Art Poétique de Jacques Peletier du Mans (1555)*. Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- Rapin, René. *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*. Trans. Thomas Rymer (1674). Reprint. N.p.: Gregg International, 1979.
- Scarpati, Claudio. *Studi sul Cinquecento italiano*. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 1982.
- \_\_\_\_\_. and Eraldo Bellini. *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*. Milano: Vita e Pensiero, 1990.
- Tasso, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Roma-Bari: Laterza, 1964.
- Virgil: A Collection of Critical Essays*. Ed. Steele Commager. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1966.
- Virgil. *Aeneid*, 2 vols. Loeb Classical Library. Trans. H. R. Fairclough. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978.



## **Foscolo, Manzoni e il mondo a soqquadro**

È noto che una delle questioni più dibattute già durante il settecento e trasmessa poi dall'Illuminismo alla generazione romantica riguarda la contrapposizione fra il concetto di giustizia, in quanto principio teorico ed etico, e l'apparato legislativo. Una discussione che mirava a dimostrare la naturalità del concetto stesso di giustizia, secondo le teorie giusnaturaliste sorte, come sappiamo, per dirimere le guerre religiose e gli odi nazionalistici, in nome di un diritto naturale comune a tutti gli esseri umani. Sappiamo che la delusione politica seguita al fallimento della rivoluzione francese acuisce questa controversia fra diritto naturale e diritto positivo, un conflitto che mette in crisi l'intera antropologia illuministica, basata sulla costanza ma anche sulle capacità ermeneutiche o addirittura ontologiche della ragione. La psicologia razionale presuppone, infatti, la possibilità di individuare dei nodi logici che spieghino ed assorbano, visibilmente, le contraddizioni della realtà. Il venir meno delle promesse di giustizia universale promulgate da tale presupposto incide un solco profondo nella coscienza culturale della generazione maturata fra l'ultima decade del settecento e l'era napoleonica.

È proprio indagando sul concetto di giustizia che autori quali Foscolo e Manzoni giungono a scardinare, anzi a rovesciare gli assunti illuministici che proponevano di risolvere la frizione tra individuo e società grazie alla convinzione dell'esistenza di un diritto naturale. È ovvio che le circostanze storico-politiche che hanno luogo in Italia negli anni che precedono e accompagnano l'ascesa napoleonica influenzino non poco la visione antropologica della realtà e della storia dei due scrittori. Così come è altresì ovvio che, senza la lezione vichiana, né Foscolo né Manzoni avrebbero potuto sganciarsi con tale rapidità dalle teorie razionalistiche di fine settecento. Nelle pagine che seguono, non desidero tanto evidenziare i punti di contatto fra i due autori, né semplicemente sottolineare la loro avversione alla visione giusnaturalista e rousseauiana (d'altronde, per il cattolico Manzoni non avrebbe neppure senso sprecare troppe parole sul problema: chi accetta l'Antico Testamento come una fase e storica e spirituale dell'umanità, non può che rifiutare tale visione), quanto sottolineare il modo con cui tentano di sostituire il sistema rifiutato con il loro mondo estetico.

Prima di entrare nel merito della discussione specifica e analizzare le traiettorie diverse dei due autori, sarà bene ricordare che è proprio l'eredità attiva della lezione rivoluzionaria, quella puntata sul rinnovamento dei valori di

giustizia sociale, a far entrare in crisi il sistema illuministico nell'analisi storica e antropologica della generazione in questione. È la ferma acquisizione teorica di questi valori, il loro ineludibile filtrare nel tessuto culturale di fine secolo, infatti, che causa il senso di disorientamento e di disagio per la loro mancata applicazione pratica. A riprova è sufficiente citare un luogo del Manzoni ormai post-romantico e post-romanziero, il quale, nel saggio *Dell'invenzione* (1850), dedicato all'essenza dell'arte come idea e entità intuibile dalla mente dell'artista (III, 889 sgg.), pur ricusando la virtù laica come falsa e cieca, ricordava però come il "mostro" Robespierre fosse anche stato un "uomo" pieno di "ardore", "vivo e ostinato" nella sua ricerca per un "rapido perfezionamento e nella condizione e nello stato morale dell'umanità" (III, 742).<sup>1</sup> L'errore rivoluzionario, secondo Manzoni, non verteva "intorno al diritto [di ricercare la felicità]" e neppure "nel fine", ma nei "modi e nei mezzi" con cui le soluzioni erano state perseguite (III, 744). Basta quella precisazione sulla duplicità della ricerca che affianca alla "condizione" (pratica, evidentemente) lo "stato morale" per dimostrare come quest'aspetto della vecchia lezione illuministica, rivoluzionaria o meno che si voglia, pulsasse ancora nel cuore del sessantacinquenne scrittore che non aveva certo esitato ad appoggiare il moto indipendentistico del '48 (e infatti il *Dell'invenzione* fu scritto a Lesa, dove Manzoni si era rifugiato proprio per evitare guai con la giustizia austriaca per la sua adesione ai moti: III, 891 sgg.). Che per Manzoni l'unico ed efficace mezzo per raggiungere lo scopo prefisso sia la morale cattolica, lo sappiamo. È evidente, comunque, che quei modi e mezzi erronei avessero lasciato un'impronta altrettanto, anzi, decisamente più forte nella coscienza sociale manzoniana (e della sua generazione) del "diritto" proclamato e del "fine" ricercato. È il solco profondo impresso nella coscienza intellettuale di chi — all'indomani delle delusioni storiche che dalla Bastiglia rotolano giù fino al Congresso di Vienna — aveva pur provato a credere nelle capacità taumaturgiche della ragione, che poi consente di filtrare criticamente un'ideologia che aveva pensato di raddrizzare i torti sociali sostituendo le leggi "artificiali" che avevano sorretto nei secoli il mondo sottosopra, con delle leggi "naturali". In altre parole, si assiste al fallimento e al rifiuto di un'ideologia razionalistica (o almeno di gran parte di essa) che si riteneva portatrice dell'antidoto per curare la realtà e renderla, appunto, ideale, appianandone i lati oscuri grazie alla luce della ragione messa al servizio della natura umana. Ma sono proprio le linee tortuose della vita, la constatazione di come un secolo di lumi non fosse servito a spiegare né a modificare, di fatto, le lacune oggettive e *naturali* dell'umanità aggregata a società civile (e l'inevitabilità della spirale del

---

<sup>1</sup> Le citazioni manzoniane contrassegnate dal numero del volume (in carattere romano) e dalle pagine cui ci si riferisce sono tratte dall'edizione *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti; le opere di Foscolo siglate EN e seguite anch'esse dal numero del volume e delle pagine, provengono dall'*Edizione Nazionale* (Firenze, Le Monnier) in vari volumi.

“Terrore” per limitare queste lacune, ne era la palese controprova), che sollecitano gli intellettuali post-rivoluzionari a sentire e percepire sempre più il peso e i limiti della legge della ragione.<sup>2</sup> Il tentativo fallito di spianare la strada ad una società che obbedisca naturalmente a determinate regole di comportamento civile produce un’interpretazione della realtà che, come fondamento per la sua costruzione logica, parte proprio da quei sentieri non appianati, da quelle manifestazioni non riconducibili ad una netta visione terrena. Foscolo, Manzoni e come loro l’intera generazione di primo Ottocento sono posti di fronte al dilemma di superare la contraddizione interna ad una cultura che, individuando dei principi egalitari connaturati all’umanità, piuttosto che esporli ha bisogno di imporli, svelando così l’origine teorica di tali principi, nonché la loro scarsa aderenza alle leggi dell’esperienza e del reale antropologico.

\*\*\*

Che l’indole riflessiva foscoliana (molto più meditativa di quanto la tradizione critica abbia voluto o saputo trasmettere) si ponesse in guardia nei confronti degli astrattismi ideologici settecenteschi, lo si evince già da una veloce occhiata al suo *Piano di studi* del 1796. Nella prima delle discipline elencate, la Morale (le altre sono Politica, Metafisica e Teologia), si legge: “Il Vangelo, gli Uffizi di Cicerone ed osservazioni sull’uomo” (EN, VI, 3), e poche righe più sotto si legge il monito (alfieriano) di evitare qualsiasi libro moderno “prima d’aversi sprofondato almeno per quindici anni nei libri citati, e più di tutto nelle proprie meditazioni”. Come a dire che il diciannovenne Foscolo dimostra subito come la logica astratta, deprivata dell’*antropos*, non lo interessi più di tanto. Così, dopo aver elencato Montesquieu e Rousseau (familiarizzato in Gioan-Jacopo) come i due autori “politici” su cui ponderare, Foscolo sente immediatamente il bisogno di ricordarsi di non perdere d’occhio, nella propria meditazione, “quel ch’è più anima indipendente e ponderatrice delle nazioni antiche e moderne” (EN, VI, 3). Perfino le progettate osservazioni per un trattato sull’“Uomo e la Verità” e quelle per uno sulla “Repubblica”, quest’ultimo saggio da accompagnarsi con il motto di Lucano “*Jusque datum sceleri*”, ribadiscono come il giovane poeta si proponga di meditare sulla storia attraverso lo scrutinio dell’esperienza e lasciano arguire la volontà intellettuale di ricercare un vero ed un concetto di repubblica ben diversi da quanto la situazione politica aveva proposto in quegli anni.

Da queste prime osservazioni si comprende come la ricognizione foscoliana sulla giustizia, complici gli avvenimenti storici a partire da Campoformio, non potesse che svolgersi nella direzione di una sempre maggiore diffidenza nelle capacità gnoseologiche dell’umanità, nonché verso la persuasione che l’unica *ratio* affiancabile al concetto di giustizia fosse teorica, non certo naturale. Si

---

<sup>2</sup> Sul dilemma aperto, in Foscolo e Manzoni, dalla rimeditazione delle idee rivoluzionarie, per il primo si veda. Di Benedetto (cap. XVI-XIX) e per Manzoni si vedano le poche ma dense pagine di Guglielmi (22 sgg.).



pensi alla dedica aggiunta nel '99 all'ode a *Bonaparte Liberatore* (1797), in cui il poeta esorta il condottiero a smentire la storia e a dimostrare che "virtù e potenza" non siano sempre incompatibili; oppure al "Proemio" per i mai compiuti *Discorsi sopra gli oomini illustri di Plutarco* (1801), in cui la forza è definita unica sorgente di qualsiasi avvenimento umano (EN, VI, 195). Ma si ricordi anche il *Sesto tomo dell'io*, coevo ai due scritti citati, dove s'incontra la massima che "tutto è guerra nell'universo" (18), poi ripresa e siluppata nell'*Ortis* (si veda, nell'edizione 1802, la lettera da Ventimiglia, ma anche quella dell'11 maggio o quella del 4 dicembre, l'incontro fra Jacopo e Parini, esemplato proprio sul passo del *Sesto tomo* concluso dalla frase appena citata).<sup>3</sup> Ma lo scritto in cui Foscolo attacca più direttamente la visione naturalistica del diritto è l'orazione, letta all'università di Pavia nel giugno 1809, *Sulle origini e i limiti della giustizia*. Una relazione pronunciata davanti ad un pubblico competente, visto che si trattava dei laureandi in giurisprudenza e dei loro "illustri" professori, come Foscolo stesso si perita di chiamarli.<sup>4</sup> Nell'orazione il poeta arriva a teorizzare quanto era filtrato dai suoi lavori precedenti e definisce la giustizia come una filiazione della forza. Lo scrittore si basa sulla tesi che tutto ciò che è in natura è vero, al contrario di ciò che, come i concetti o i principi, è invece frutto di costruzioni razionali e quindi ideali e soggette al mutamento dei tempi. In altre parole, Foscolo, fedele a quanto si era raccomandato sin dal *Piano di studi* (ove, fra l'altro, si leggeva anche di "scorrere la storia de' filosanti di tutti i secoli per onorarli, e per deriderli", EN, VI, 3), muove il discorso da un ambito filosofico ad uno storico-naturale, per poi evidenziare come il concetto di giustizia rientri in tale ambito solo in quanto principio derivato dalla forza, e non in quanto fatto riscontrabile dall'esperienza come, ad esempio, "le scienze fisiche": "Cercai finalmente l'uomo in istato di natura, ma i filosofi l'aveano veduto fuori della natura [...] E conobbi il funestissimo errore di distinguere la natura dalla società" (EN, VII, 173). Il cuore della disamina foscoliana consiste

<sup>3</sup> S'è accennato alla presenza, nel *Piano di studi*, di Gioan-Jacopo Rousseau, di cui Foscolo si riprometteva di studiare il *Contratto sociale*. Che il nome italianizzato del filosofo ginevrino possa aver ispirato (o aver originato) quello del protagonista del romanzo foscoliano ha scarsa importanza. È però importante segnalare che, nella sua crescente osservazione della realtà, lo Jacopo di Foscolo si sganci quasi subito dall'ideologia propugnata nel *Contratto sociale* e proprio in virtù della presa di coscienza che l'unico diritto che si riscontra in natura è la forza.

<sup>4</sup> È questa, ovviamente, la seconda orazione pubblica tenuta da Foscolo all'università di Pavia nell'anno accademico 1808-1809, l'unico della sua carriera didattica; l'altra è, come si sa, l'orazione inaugurale *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, proferita nell'autunno del 1808. Vale la pena rammentare che gli "illustri" professori di giurisprudenza, toccati dalla visione negativa foscoliana nel discorso sulla giustizia, avevano incaricato un collega di confutare le tesi del poeta; confutazione poi non avvenuta perché il testo foscoliano andò in stampa solo nel 1825, quando ormai l'autore era in esilio da un decennio (Tongiorgi 412 sgg.).

nel provare che i difetti che solitamente vengono dipinti quali “abusi arbitrari dell’uomo” (l’egoismo, la tendenza alla violenza, al sopruso, ecc.), sono invece parte dell’ordinamento naturale, preesistono alla giustizia e alle leggi che sono create per controbilanciare e arginare, appunto, questi naturalissimi arbitri. È il non abusare ad essere arbitrio, e non il contrario: se seguissimo la natura, gli abusi diverrebbero norma. Perfino la naturale tendenza all’aggregazione sociale è per Foscolo sintomo di aggressività, visto che l’uomo, che è definito un “animale essenzialmente guerriero ed usurpatore”, non potrebbe “far guerra tra popolo e popolo senza pace e proprietà tra cittadino, e cittadino” (EN, VII, 168). Di qui la drastica ma coerente conseguenza che “la giustizia sta nelle società particolari dei popoli, ma non nella società universale del genere umano” e che quindi “la giustizia [...] deriva dalla forza” e che perciò “sulla terra senza forza non v’è giustizia” (EN, VII, 169). È proprio “l’eterna guerra degli individui e la disparità delle loro forze” a produrre la necessità di allearsi e di costituire, dalla famiglia alla città alla nazione, una coesione che difenda dai “desideri insaziabili degli altri mortali” (EN, VII, 184). L’armonia fra popoli, fra l’umanità, non è quindi perseguibile per mezzo di un diritto naturale, bensì, al contrario, è il frutto di equilibri di forza che da un lato creano coesione e intenti comuni, dall’altra s’impongono sugli individui come sui popoli. Lo scacchiere antropologico foscoliano si delinea così come una pedana in cui le esigenze particolari di un gruppo (l’*etnos*) non s’incontrano mai con le esigenze di una specie (l’*antropos*) se non in prevaricazione le une con le altre. Unici veri antidoti naturali “che compensano le tendenze guerriere ed usurpatrici dell’uomo [sono]: la compassione e il pudore, forze educate dalla società ed alimentate dalla gratitudine e dalla stima reciproca” (EN, VII, 184). Elementi universali quanto la forza e l’usurpazione, quindi, ma anch’essi favoriti dall’aggregazione e dall’interesse (la “gratitudine”) e, dunque, elementi che in qualche modo confermano la separazione fra *etnos* e *antropos* della visione foscoliana. I principi rivoluzionari che dovevano raddrizzare una situazione tenuta sottosopra da leggi astratte sono così distrutti in nome di una cosmologia che trova il mondo sì sottosopra, ma che lo riconosce storto *naturaliter*.

La speculazione foscoliana sembra esaurire la propria spinta nella fase *destruens*. Se, infatti, la sintesi razionalistica rivoluzionaria è falsa in quanto frutto di idee al servizio dell’unica legge di natura possibile, la forza, ed è quindi imposta arbitrariamente, non resta molto spazio per una fase *construens*. Anzi, l’azione pubblica non può che essere ridotta e controllata nei minimi termini necessari, per evitare di agire a favore di quelle due prepotenti pulsioni, l’usurpazione e la violenza, che regolano il comportamento sociale. A questo proposito si rileggano le pagine dell’incontro fra Parini e Jacopo nell’*Ortis* o fra Calcante e il protagonista nel II atto dell’*Ajace*, passi che confermano l’incapacità di credere fino in fondo nella necessità dell’azione al fine di sovvertire

una situazione negativa.<sup>5</sup> Senza voler fare una banale equazione fra personaggio ed autore, le opere foscoliane paiono però ribadire quanto asserito nell'orazione sulla giustizia ed indicano che non resta che lo spazio privato, affidato alla "compassione", come sostenuto nell'*Ortis* dal protagonista: "Tu, o compassione, sei la sola virtù! tutte le altre sono virtù usuraje" (EN, IV, 262), perché o vogliono qualcosa in cambio o svolgono indirettamente le trame del potere.

Se la costruzione antropologica cui si giunge è una struttura che può al massimo aspirare a dei compensi, ma non certo a dei raddrizzamenti o a delle rivoluzioni vere, vi dovrà pur essere uno spazio, però, dove ideale e reale si toccano; un luogo che permetta la sintesi agognata dall'umanità. È, ovviamente, lo spazio (e il tempo) del mito, tanto su un piano personale (il mito delle origini, la Grecia, Zacinto, la patria culturale perduta per sempre e però sempre rinnovabile nella creazione, nonché quella politica, l'Italia, in cui è straniero perpetuo), quanto su quello dello sforzo estetico. Negli *Appunti sulla ragione poetica delle Grazie*, Foscolo scrive che

Le Grazie sono divinità intermedie tra il cielo e la terra, dotate della beatitudine e della immortalità degli dei, ed abitatrici invisibili fra mortali per diffondere sovr'essi i favori de' Numi [...] con le Grazie nacque la musica — il ballo, l'eleganza degli arredi, la gratitudine a benefici, il desiderio di beneficiare, il religioso amore della patria, la dolce e serena pietà dei mali altrui.

(EN, I, 949)

Tutte le caratteristiche "compensatrici" indicate nell'orazione sulla giustizia sono quindi presenti nel culto del bello, come già era stato asserito anche nell'orazione inaugurale: "E la fantasia del mortale [...] quasi per compensare l'umano genere dei destini che lo condannano servo perpetuo ai prestigi dell'opinione ed alla clava della forza, crea le deità del bello, del vero, del giusto, e le adora; *crea le grazie*" (EN, VII, 7). Il punto di sintesi, il crogiolo ove avviene la fusione, risiede in queste mitiche divinità, "intermedie" fra cielo e terra, fra storia e mito. Ma è una sintesi che può essere vissuta solo nella creazione artistica, nella poesia, che diviene, perciò, l'ultimo e unico mezzo per annullare il contrasto fra ideale e reale, secondo quanto già intuito nel finale dei

---

<sup>5</sup> La tragedia *Ajace*, composta e rappresentata nel 1811, è un nodo nevralgico dell'estetica foscoliana, essendo un ponte di passaggio fra le meditazioni del periodo pavese e la composizione fiorentina delle *Grazie* (1812-13). La scelta esemplare del protagonista (caro a Foscolo sin dai *Sepolcri*), eroe ingenuo vittima dell'ingiustizia intrinseca della storia, consente al poeta di ribadire la sua visione della vita come schiacciata fra la necessità di compromesso con il presente negativo o l'inutile rivolta violenta (di qui il suicidio di Ajace). Il passaggio al mondo estetico delle *Grazie*, quindi, non è una fuga, bensì la consapevole rinuncia ad una situazione non modificabile. Sulla riflessione foscoliana a cavallo fra l'esperienza pavese e le *Grazie* si vedano i primi due capitoli di Masiello.



*Sepolcri*, ove l'immagine di Omero, cieco, che interroga con la fantasia le storie degli eroi di Troia, è simbolo dell'unica forma di riscatto per un'umanità che, sin dal suo primo manifestarsi, si presenta consunta dall'esperienza delle lagrime e del sangue. La compassione che spinge Omero a strappare all'oblio i morti eroi crea il mito, che diventa lo spazio della poesia. L'unico tempo e spazio ideale concesso all'umanità si compie quindi nella tensione che aspira al bello, all'armonia che "vince di mille secoli il silenzio"; anche se su questa tensione verso l'ideale non risplende mai l'illusione dell'idillio, bensì l'ombra perenne delle "sciagure umane", come l'ultimo sintagma dei *Sepolcri* ammonisce.

Le conclusioni sul concetto di giustizia proposte da Foscolo non si discostano molto da quanto Manzoni sostiene sin dai suoi primi interventi lirici e teorici. Se si guarda anche ad opere giovanili poi rifiutate si scorge come certe posizioni di stampo alfieriano filtrate proprio dalla lettura attenta dell'*Ortis* denotino il disagio intellettuale di chi non solo percepisce la distanza fra ideale e reale come il proprio centro estetico (si pensi al famoso "sentir e meditar" proclamato nell'*Imbonati*), ma di chi osserva impotente un mondo rovesciato, rimasto tale anche e soprattutto a causa dei vani propositi libertari scaturiti dalla Rivoluzione. Basti rileggere, sempre dall'*Imbonati*, alcuni versi:

Che dolermi dovea? Forse il partirmi  
 Da questa terra, ov'è il ben far portento,  
 E somma lode il non aver peccato?  
 Dove il pensier da la parola è sempre  
 Altro, e virtù per ogni labbro ad alta  
 Voce lodata, ma nei cor derisa  
 ..... dove  
*Sempre in alto i ribaldi, e i buoni in fondo. . .*

Per il Foscolo è, questa, la constatazione del rovesciamento del mondo morale divenuto norma, cioè diritto.

Di qui alla famosa asserzione del finale dell'*Adelchi*, in cui il morente principe longobardo equipara forza e diritto ("Una feroce / Forza il mondo possiede, e fa nomarsi / Dritto!"), corre un'unica, sebbene arricchita e varia, vicenda intellettuale. La sclerotizzazione storica dei "ribaldi" in alto e dei "buoni in fondo" ritorna continuamente nel romanzo, anzi ne è l'ossatura stessa. È proprio questa "feroce forza" a plasmare le vicissitudini della "Historia" che fa da contorno al romanzo, nascosta ma non mitigata dall'ironica descrizione iniziale dell'"onore" e del "vantaggio", per le terre di Lecco, di esser protette da una "stabile guarnigione di soldati spagnoli". Una presenza che riesplode poi sul piano della storia minuscola, degli oscuri protagonisti, sin dal battibecco iniziale fra Renzo e don Abbondio, quando il curato, messo alle strette dal giovane che vuol conoscere il nome del "prepotente" che ha impedito il matrimonio ricorda a Renzo proprio ciò che Adelchi aveva sentenziato: "Renzo [...] qui non si tratta di torto o di ragione; si tratta di forza!". E, per citare un altro passo esemplare, si

ricordi l'episodio del banchetto di don Rodrigo, quando padre Cristoforo, pressato dai potenti ospiti presi da una disputa cavalleresca, esprime il "debole" parere che non ci siano né bastonati né bastonatori, e il conte Attilio proprompe: "Ma padre Cristoforo [...] con queste sue massime lei vorrebbe mandare il mondo sottosopra [...] Per buona sorte che il supposto è impossibile".

\*\*\*

Il cuore della speculazione di entrambi gli autori ruota intorno al problema dell'azione. Una cultura che crede nelle capacità razionali di modificare la realtà, di trovare un comune denominatore che annulli la discrepanza fra ciò che è e ciò che dovrebbe essere, ripone, ovviamente, la propria fiducia nell'agire. Chi, al contrario, ritiene che non vi siano i presupposti per un tale comune denominatore, ma che anzi pensa che le azioni umane non siano coordinate o giustificate da un fattore tangibilmente giusto, non può invece che diffidare delle capacità umane di dirigere le proprie azioni ad un fine veramente positivo, privo di un aspetto utilitaristico o egoistico, o comunque soggetto alla fallibilità stessa della ragione. Se le azioni dei personaggi foscoliani, segnatamente l'Ortis, non sono corrisposte dall'andamento della realtà, questo vale a maggior ragione anche per molti personaggi manzoniani, non importa quanto illustri e ben disposti essi siano. Che la processione intentata il giorno di S. Carlo dal cardinal Federico per scongiurare la peste, che tale "sacra" azione contribuisca invece a spargere in modo decisivo il contagio per Milano, è forse un ancor più inquietante conferma di come le azioni umane, anche le più ben intenzionate, possano frequentemente non solo mancare l'effetto desiderato, ma spesso finiscano per fomentare proprio quello che si vorrebbe scongiurare: lezione fondamentale nella gnoseologia estetica del Manzoni ("Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto") i cui personaggi nuotano in una realtà caotica su cui si può far luce solo grazie all'intuizione del mistero, come scandito da Adelchi: "Gran segreto è la vita; e nol comprende / Che l'ora estrema" (V, 340-41). Ma è lezione lucidissima anche in chi, fin dal *Sesto tomo*, aveva messo in guardia perfino nei confronti delle *buone azioni*, se anche l'eroe, il giusto che vuol modificare altruisticamente un dato di fatto, finisce per essere o "vittima del forte" o "ordigno del fazioso" (17).

Se l'impostazione estetica di Foscolo e Manzoni collima per ciò che concerne il prendere coscienza dei limiti della ragione e dell'azione, il modo di *reg-agire* nei confronti di tale riconoscimento è ovviamente diverso. Le due poetiche, dopo aver combaciato nella loro fase critica del sistema illuministico, dipartono e divergono, visto che in una poetica l'io resta dissociato dalla realtà, mentre l'altra per avverarsi deve invece riconciliarlo con essa. Se in Foscolo *antropos* ed *ethnos* restano due isole contrapposte, se per lui la sintesi è possibile solo nella fantasia del mito che sospinge in una cultura dell'inazione, per il cattolico Manzoni l'azione diviene necessaria e fondamentale. L'al di là non si ottiene se non con l'operare bene nell'*hic et nunc*. Il fondamento antropologico della cultura

cristiana, il perdono, presuppone l'azione: è azione esso stesso e carità massima. È questa profonda convinzione a creare la differenza tra la stoica ma sterile posizione giovanile di chi, non diversamente dai suoi modelli d'allora, poteva produrre un'estetica che incitasse solo allo sdegnoso ritiro dalla società e a schifare la storia (si pensi ai *Sermoni*, all'*Imbonati* stesso, ad *Urania*, all'auto-esilio parigino dal 1805 al 1810), e chi invece incita ad intervenire attivamente sulla realtà sia sul piano individuale che su quello collettivo (le lotte risorgimentali). La vicenda bio-culturale di Foscolo, il suo esilio politico volontario a partire dal 1815, il suo nutrirsi di un mondo mitico in un'isola lontana dalla realtà storica che pur lo aveva visto protagonista, sono i segni della tragica decisione di restare altro, di rimanere dissociato da una concezione terrena non ravvedibile. L'avventura bio-culturale manzoniana, una volta ancoratasi alla faticosa e tormentata scelta di fede, può compiersi solo se reinserita in un tessuto antropologico costruito sull'azione. La giustizia si ottiene praticandola, non ricercandola nel nuovo mondo manzoniano. Nell'ottica di chi rinvia la sintesi (teologicamente *sperata*, non semplicemente desiderata: "fede è sostanza di cose sperate") dopo la morte, anche quest'ultima acquisisce un valore di transizione, non di fuga o d'uscita. È anch'essa veicolo donato da Dio, come si legge nel *Carmagnola*, quando il protagonista, prima di morire, esorta la figlia a non disperare:

[...] È grande il torto;  
Ma perdona, e vedrai che in mezzo ai mali  
Un'altra gioia anco riman. — La morte!

.....  
[...] Oh! gli uomini non hanno  
inventata la morte: ella saria  
Rabbiosa, insopportabile: — dal cielo  
Ella ne viene, e l'accompagna il cielo  
Con tal conforto, che né dar né torre  
gli uomini ponno [...]

(V, 276-285)

Chi non perdona e non sa accettare questo dono spirituale resta nella disperazione di chi si rassegna impotente, di chi non può trovare soluzioni al proprio agire che non siano quelle dettate dalla "feroce forza" o dall'autodistruzione (si pensi al personaggio di Desiderio nell'*Adelchi*, chiuso ad ogni apertura che lo spinga fuori dall'immobile disperazione per quanto ha perso e per quanto ha causato). Chi invece intuisce la forza del perdono si rimette in moto verso la sintesi: si rammenti Renzo che, solo dopo aver perdonato don Rodrigo, ma "davvero" come ripete più volte a padre Cristoforo, può finalmente camminare in discesa a dispetto delle tante incognite che ancora lo attendono: "E quell'odio contro don Rodrigo, quel rodio continuo che esacerbava tutti i guai, e avvelenava tutte le consolazioni, scomparso anche quello" (cap. XXXVII).



Ciò che è “compassione” per Foscolo è dunque “perdono” per Manzoni. È questo il sottilissimo velo che divide e rende incompatibili le due concezioni poetiche e cosmologiche. Entrambe individuano una forza interiore che contrasti l’ingiustizia della vita, ma mentre una presuppone la *pietas* e riduce l’intervento attivo, l’altra obbliga all’azione a qualunque livello, privato e pubblico. La compassione foscoliana può compensare ma non raddrizzare il mondo; il perdono manzoniano si nutre della vita attiva proprio per ribaltarla.

Perfino uno spinoso problema quale quello dell’uso della forza ai fini di ottenere l’indipendenza politica, diventa, in questa angolazione, una decisione sofferta ma necessaria. Se infatti si pone a fondamento della propria esistenza storica la persuasione che la Rivelazione sia il punto di non ritorno, la chiave di volta per riscattare il mondo, e di conseguenza si accetta l’idea che i popoli e la loro unità siano un “retaggio”, un’eredità diretta del sacrificio divino (si veda il *Natale*: “i popoli [...] nobile retaggio tuo saranno” o *Marzo 1821*: “O stranieri, nel proprio retaggio / torna Italia, e il suo suolo riprende”), la rimozione del sopruso etnico di un popolo che ne soggioga un altro è un passo obbligato verso l’acquisizione dell’armonia universale predicata dalla morale evangelica. Ecco che la formazione dei popoli, che Foscolo aveva definito nata dal naturale bisogno di contrastare gli istinti di sopraffazione dell’umanità, in Manzoni acquista una dimensione spirituale che va ben al di là del “sacro” amor di patria foscoliano, visto che per lui Dio è “Padre di tutte le genti”, come suona un verso di *Marzo 1821*. L’incitamento all’azione bellica (le odi civili), o la giustificazione di essa anche a corso compiuto (si pensi all’abbozzato saggio sulla *Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859*, steso dopo l’unità), non trova quindi le esitazioni che costellano il pensiero foscoliano. Una volta accettato il cristianesimo, Manzoni non può più concepire che “la ingiustizia e la pazzia siano i fini delle società”, come attesta nella *Morale cattolica* (III, 465). Si comprende, perciò, perché, nel rifiutare perentoriamente la violenza in nome del Vangelo, finisca anche per rigettare una visione socio-politica che perpetra una concezione ingiusta del mondo, basata sulla sopraffazione e sulla conquista, due elementi che, sul piano privato quanto su quello pubblico, non possono che generare altra violenza e altro odio, cioè allontanare dalla giustizia (divina).<sup>6</sup> L’idea di una “giusta” guerra di difesa e di liberazione, da opporsi ad una “ingiusta e pazza” guerra di conquista, diviene una scongiurata ma prevista necessità (“pur troppo da questa terra infelice, sorgerà un giorno gran sangue in giudizio”) e proprio nel libro dedicato alla religione basata sul perdono (*Morale cattolica*, III, 315 e 465-471). Nella cosmologia manzoniana le ragioni

---

<sup>6</sup> Per comprendere la portata di questa persuasione manzoniana, di come cioè il male generi solo altro male, si ricordi il commento del narratore a proposito dei pensieri di vendetta di Renzo dopo aver saputo di Don Rodrigo: “I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi”.

individuali e nazionali trovano così una loro ragione d'essere in perpetua armonia con le ragioni ecumeniche e universali del cristianesimo.

Il mito foscoliano, frutto di un pessimismo antropologico pari solo all'ironica lucidità di saperne svelare i contorni, spiana l'angoscia di chi, fallita la speranza della ragione, non vede futuro nell'azione umana, bloccata nella sua violenta ciclicità. Il mito cristiano di Manzoni promuove invece il futuro come unica speranza dove l'azione possa finalmente inverarsi. Che poi, a ben guardare, è una contrapposizione che spiega in parte le caratteristiche antropologiche della poetica classicistica (dell'uno) e di quella romantica (dell'altro). Accettare il passato, preferire la tradizione attestata, rifiutare la novità, è infatti l'atteggiamento estetico di chi non può riporre la propria fiducia nel presente e nel futuro e si rifugia nella stasi. Rinunciare al passato in nome della novità è invece sintomo di una visione estetica che si mette in viaggio verso il futuro, scommettendo sulla possibilità di miglioramento.

Indiana University

### Opere citate

Di Benedetto Vincenzo, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990.

Foscolo Ugo, *Edizione nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1933.

\_\_\_\_\_, *Il sesto tomo dell'io*, a c. di Vincenzo Di Benedetto, Torino, Einaudi, 1991.

Guglielmi Guido, *Ironia e negazione*, Torino, Einaudi, 1974.

Manzoni Alessandro, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954 -.

Masiello Vitilio, *I miti e la storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori, 1984.

Tongiorgi Duccio, *Un nuovo importante testimone dell'orazione 'Sull'origine e i limiti della*

*giustizia' di Ugo Foscolo*, "Giornale storico della letteratura italiana" 3 (1994), 412-34.





## Impressive Cravings, Impressionable Bodies: Pregnancy and Desire from Cesare Lombroso to Ada Negri

“Ho una voglia di caffè” is a statement which could be translated both as “I am craving some coffee” and as “I have a coffee-colored birthmark,” alternately signifying desire or body, one’s own appetite or one’s mother’s. In Romance languages the homonymy of craving and birthmark (“voglia” in Italian, “envie” in French, “antojo” in Spanish) points to a popular etymological link in turn based on the conviction that if a pregnant woman’s craving goes unsatisfied it will translate itself into a colored spot on the unborn child’s skin — metonymy of woman’s desire (because causally contiguous with it) and metaphor of its object (because morphologically similar to it). What is reproduced in the course of pregnancy, then, is not only the species — a socially desirable reproduction — but also, more dangerously, woman’s own desire. A belief in the strength of the latter underlies this homonymy and grounds it in cultural as well as physical anthropology: her desire is so powerful as to be deforming to the next generation; as a consequence, it needs to be observed, disciplined, even cured. Fairly innocuous birthmarks were in fact not the only outcome of unsatisfied urges, for the intimate connection between pregnant mother and unborn child could lead to multifarious abnormalities. A rather extreme example is the monstrous and evil Giali in Carolina Invernizio’s *Odio di donna* (1907), “rassomigliante più ad una bestia che ad una creatura umana,” whose deformity is attributed precisely to his mother’s moral impressionability and its physical effects, or impressions, on the developing fetus: “E doveva rimproverare quella povera donna, se durante la gravidanza di lui, ella aveva provato uno spavento così grande, alla vista del marito che sanguinava, sformato da orribili ferite, tanto da risentirne un’impressione morale, le cui conseguenze erano ricadute sulla creatura che portava in seno?” (181).

As Jacques Gélis notes in his *History of Childbirth*, “It was generally believed that during the pregnancy the child saw what the mother saw, heard what she heard and felt what she felt. Any unpleasant sight or unsatisfied desire was echoed, with greater or lesser intensity, in the body of the foetus. Thus the mother’s body had a dual function. Part screen, part filter, it protected the child from excessive heat or cold; but it was also a conductor which transmitted to the child various influences, some of which were far from beneficial. The mother’s

dreams and fantasies could make a harmful 'impression' on the foetus" (53).<sup>1</sup> Thus sociologist Ann Oakley describes the theory of maternal impressions as a "key theory about pregnancy commonly held prior to the modern obstetric era," which "stated that the condition and viability of the fetus was profoundly influenced by the mother's mental and emotional state — a view that, of course, fitted well with the prevailing model of successful pregnancy as guaranteed only by a life-style properly balanced in accordance with natural dictate." And most fundamentally, according to Oakley, "Until well into the nineteenth century [in our case, as late as 1893], the question for most medical men who contended this matter was not *whether* maternal impressions could cause deformed fetuses, but *how* they did so" (*The Captured Womb* 23-24).

This once prevalent theory of maternal impressions constitutes a chapter in the history of the body as "symbolic construct" and "cultural form" (in the words, respectively, of Susan Rubin Suleiman, 2, and Susan Bordo, 16), and has been one way of accounting for the intricate relationship between the psychic and the somatic and for the passage from the former to the latter — that very relationship which during these same years (*Studies on Hysteria* was published in 1895) was occupying Sigmund Freud (thus the theory of hysterical conversion, for example, displays several analogies with that of maternal impressions). In developing its grip on the pregnant body, turn-of-the-century medical science incorporated this popular belief by borrowing from an anthropological model which contemporary women writers, I argue, both integrate and challenge.

The pervasiveness of this theory of folklore-turned-science may be read in those turn-of-the-century texts, both literary and scientific, which deal with pregnancy and childbirth, and it constitutes an important intersection where we can read the dialogue, over the woman's body, between literature (especially literature written by women) and science (the positivistic, anthropologically based interpretation of woman). The workings of maternal impressions form one aspect of the relationship between mother's and fetus's body which is confronted, in a more or less subtle, subversive, or submissive way, in much female-authored literature of the late nineteenth and early twentieth century — which in many ways rewrites the impact of anthropological findings on the female body.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Although Gélis is referring to a historical period ending in the nineteenth century, his descriptions were very much a part of the culture in which I grew up — late twentieth-century provincial central Italy. To this day, my pregnant friends tell me that they are often offered to taste anything they wish in Italian *alimentari* stores, lest their cravings should appear as birthmarks on the child's skin. Part of Gélis's fifth chapter, "The Body in Pregnancy," gives several examples, some quite amusing, of the belief in "Cravings and Imaginings" (53-58).

<sup>2</sup> Lucienne Kroha notes that "The years after 1880 saw an explosion of women writers unlike anything that had ever taken place in Italy before, all the more significant

Because they belong to that generation that, as Giuliana Morandini points out, "conosce, nel momento più intenso di fervore creativo, la crisi degli anni Ottanta e Novanta e l'inasprimento positivista che questa crisi comporta con il prevalere nei riguardi della donna di stereotipi repressivi e limitanti" (9), writers such as Annie Vivanti (1868-1942), Ada Negri (1870-1945), and Grazia Deledda (1871-1936) — among others — contend with, accomodate, and/or displace the positivistic paradigm of women's intrinsic sexual and reproductive pathology.<sup>3</sup> Often popular yet always marginal with respect to high literature, their writings interact with the hegemonic claims of medical and anthropological intellectuals such as, most notably, Cesare Lombroso (1835-1909) — whose ideas, as Ferruccio Giacanelli accurately notes, display a "forza di penetrazione" and an "eccezionale risonanza pubblica" which "vanno al di là di un loro valore scientifico 'assoluto' che sicuramente è scarso" (9) — and Paolo Mantegazza (1831-1910), best known for his popularization of medicine and hygiene. Lombroso and Mantegazza were at that time intent on elaborating an ever more comprehensive (and more or less intentionally didactic) discourse on the female body that was largely based on the findings of both physical and cultural anthropology: the former in *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (written in collaboration with his son-in-law Guglielmo Ferrero, and described as "probably his most problematic work" by Harrowitz, 17), and the latter in *Fisiologia della donna*, both first published in 1893. (Thus by 1899 Lodovico Frati could rightly refer in his compendium *La donna italiana secondo i più recenti studi* to "la straordinaria quantità di opere ed opuscoli, che su qualsiasi questione relativa alla donna sono venuti in luce in Italia, specialmente in questi ultimi anni," vii).<sup>4</sup>

In turn-of-the-century women writers' texts, which both recirculate patriarchal myths of motherhood and produce other, "reverse discourses," one

---

because it took place at a time of considerable social and political turbulence" (1).

<sup>3</sup> Their thematic violation of cultural and literary stereotypes goes hand in hand with linguistic transgression if, as Patrizia Zambon notes about Negri, Neera, Grazia Deledda, and Sibilla Aleramo, "a tutte la critica contemporanea e posteriore, con 'pezze d'appoggio,' con ragioni inconfutabili, avrebbe rimproverato la qualità della scrittura, spontaneistica, eclettica di letture, sgrammaticata, immatura, sciatta. Muliebre" ("Leggere per scrivere," 324).

<sup>4</sup> Ferruccio Giacanelli underlines the cultural relevance of these treatises when he notes that "Gli scienziati positivisti diventano personaggi pubblici, autentici protagonisti ufficiali della vicenda nazionale in quanto tendono, con l'affermazione delle loro idee, a modificare concretamente la realtà" (14). This interaction moves in both directions since Lombroso "finisce per servirsi delle categorie vissute e molto poco scientifiche dell'opinione comune. . . . Valga solo ricordare i richiami continui che Lombroso fa ai proverbi, assunti non come oggetto di indagine antropologico-culturale, ma come fonte diretta di conoscenza" (Giacanelli 18-19).



may read many dissonant notes that point to some of “the contradictory ways in which women accommodated themselves to the gendering of power” (Spackman, “Fascist Women,” 114). (Re)reading these pregnancy texts is for us essential if, as Oakley claims, “just how reproduction has been socially [and, I would add, culturally] constructed is of prime importance to any consideration of women’s position. It may even be in motherhood that we can trace the diagnosis and prognosis of female oppression” (“A Case of Maternity,” 608). The importance of turning to the cultural representation and construction of pregnancy is also obvious if we keep in mind, with Luisa Accati, that the “crisis of female sexuality” — namely the conflict between social, cultural, and moral demands and the woman’s identity — does not necessarily coincide with sexual contact or even conception, but rather can take place at any time during a cycle that includes pregnancy, childbirth, and breastfeeding (45).<sup>5</sup>

According to positivistic science, woman’s body has her destiny written all over it, down to her very skeleton, and Mantegazza adopts Lombroso’s own method of physical anthropology when he inscribes woman’s bones with her maternal mission: “La donna per esempio ha le coste più mobili e quindi il respiro più pettorale; e questo carattere le potrebbe forse servire per mantenere tutta l’attività respiratoria anche durante la gravidanza” (1: 60). Anthropological evidence allows Mantegazza to scientifically posit motherhood as woman’s first and only destiny: “La donna, non mi stancherò di ripeterlo cento volte, vale tanto più quanto più è madre” (1: 123). As her body confirms, it is solely in motherhood that woman may find her gender and her very being: “La donna è veramente donna nei trenta o trentacinque anni di fecondità che le sono concessi” (1: 128); “*La donna è madre*; e intorno a questo nocciolo o a questo scheletro biologico si raggruppano tutte le sue energie” (1: 263); “La maternità è la missione prima e essenziale della donna” (2: 7-8); “La missione della femmina umana è quella di far gli uomini” (2: 213). But if motherhood is what makes woman “valuable” (she “vale tanto più quanto più è madre”), it is also, paradoxically, what constitutes her intellectual (and therefore social and political) inferiority: “la donna . . . avrà sempre nella maternità un ostacolo troppo forte al lavoro della mente per poter competere con noi” (2: 317). This obstacle punishes its transgressors with a disease and a fatal degeneration which is never very far from even the healthiest female body: “Fare gli uomini è cosa grande e poderosa e si esigono tali e tante forze da rendere impossibile (meno pochi casi

---

<sup>5</sup> Analogously, Silvia Vegetti Finzi criticizes psychoanalysis for seeing coitus as the culmination of sexual development and does not take into account menstruation, childbirth, breastfeeding, the post-partum period, and menopause (“L’altra scena del parto,” 187). From a socio-historical perspective, Pancino points out that “Le donne dei secoli passati passavano la maggioranza della loro vita feconda fra gravidanze, parti e allattamenti” (62).

eccezionali) la creazione estetica e intellettuale. Le donne illustri, che furono anche madri fortunate e affettuose, son sempre eccezioni e quasi tutte, almeno fino ad oggi, pagano il loro privilegio con nervosismi strani e dolorosi; con nevrastenie infinite o, quel che è peggio, con fatali lacune del cuore" (2: 190).

The incompatibility between the maternal and the intellectual functions underlines the way in which woman, precisely because she mothers, is always on the verge of physiological or psychological debility. Cesare Lombroso, the founder of criminal anthropology, reaches the same conclusion, drawing his "anthropological" evidence from the entire animal kingdom: "la intelligenza in tutto il regno animale varia in ragione inversa della fecondità; c'è un antagonismo tra le funzioni di riproduzione e le intellettuali. . . . Ora, essendo il lavoro della riproduzione in gran parte devoluto alla donna, per questa cagione biologica essa è rimasta indietro nello sviluppo intellettuale" (179).<sup>6</sup> Reproduction is incompatible with thinking, fertility with intelligence, and perhaps womanhood with health itself. (It is especially disturbing, then, to recognize that "Basta aprire a caso un qualsiasi scritto lombrosiano per trovare una sorprendente omogeneità con la cultura contemporanea," Giacanelli 19).

The physical connection between mother's and child's body extends well beyond the theory of maternal impressions for Lombroso — though once again this discussion can provide a crucial entry point for his discussion of the woman as mother. For Lombroso, first of all, "la maternità è un fenomeno eminentemente fisiologico" (1915, 337) — and as such, perfectly suited to the physical anthropologist's examination. And in a sense, maternity is itself one of those mysterious cravings of the female body that keep it forever on the brink of infirmity: "la maternità è quasi addirittura un bisogno fisiologico che, non soddisfatto, diviene fonte di malessere fisico e psichico" (1915, 369). In fact, later in *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* Lombroso downright conflates the normal with the pathological in the case of pregnancy (as well as menstruation and menopause), making their difference a question of mere degree: "Uno dei caratteri speciali alla rea-pazza, che non è però se non una esagerazione dello stato normale, è l'acutizzazione all'epoca mestruale, nelle

---

<sup>6</sup> The same argument is made by the positivist sociologist Scipio Sighele, who notes in *La donna e l'amore* that "Fra intellettualità e maternità vi è sempre stata antitesi. . . . È quindi logico il concludere che sviluppando troppo l'attività cerebrale della donna, e in genere le sue funzioni sociali e politiche, si diminuirà in proporzione la sua possibilità di esercitare completamente la sua funzione di madre" (255). Bram Dijkstra notes similar lines of reasoning in turn-of-the-century writers and thinkers of other European countries (August Strindberg, George Romanes, Carl Vogt, Paul Möbius), summarizing: "If the normal maintenance of the 'seat of reproduction' already consumed all the vital energy which might otherwise have fed the brain, the extent to which pregnancy and childbirth ravaged women's mental capacity was truly immense" (170).

gravidezze e nelle menopause" (1915, 415). Mantegazza concurs, also pathologizing the postpartum period and breastfeeding: "la gravidanza, il puerperio e l'allattamento influiscono sopra di lei come cause perturbatrici del sistema nervoso" (2: 174-75).

It is because of this cultural convergence, which assumes every healthy body to be unchanging (like the paradigmatic healthy body of an adult and not -yet-old male) and which Mantegazza and Lombroso, among others, turn into a scientific fact, that Elisabetta Rasy justly notes that "Le mestruazioni, la gravidanza, il parto sono in qualche modo una malattia rispetto ai tempi progressivi della società, reintroducono rispetto al principio di realtà il principio di piacere, sia pure rovesciato . . . mettono in gioco tempi irrimediabilmente autonomi e incoercibili" (*La lingua della nutrice* 119).<sup>7</sup> So, in support of his pathologizing theory, Lombroso goes on to cite a fascinating (and telling) list of mad pregnant women in the throes of desire — a rather curious lot: one woman had the urge to kill the husband she usually loved every time she was pregnant; another could not resist such urge and after killing her husband she salted his body and ate it (a rather extreme food craving, clearly!); yet another poisoned one of her children and threw herself in a well with the other three; a downright comic case involves a pregnant woman who could not resist the urge to steal a chicken on display at a butcher's shop.<sup>8</sup> Her cravings are by definition insatiable, her behavior utterly unpredictable: "Insomma, in questo stato . . . la donna è capace di tutto" (1915, 416), Lombroso predictably concludes, ending his discussion of the madness of pregnancy by linking it to woman's atavism — which brings her close to the lower species: "Durante la gravidanza . . . una specie d'istinto animale domina la donna che può trascinarla a qualunque eccesso" (1915, 416).<sup>9</sup> The pregnant woman is clearly not herself, though the alterity within her — which one could

---

<sup>7</sup> "Regular, noticeable, sometimes extreme change in bodily condition . . . is an aspect of the normal bodily functioning of adult women. Change is also a central aspect of the bodily existence of healthy children and healthy old people, as well as some of the so-called disabled. Yet medical conceptualization implicitly uses this unchanging adult male body as the standard of all health" (Young 56).

<sup>8</sup> This odd list is a clear example of Lombroso's "sbalorditiva capacità . . . di raccogliere fatti, dati, informazioni della provenienza più diversa, la sua instancabile curiosità per ogni notizia che in qualche modo potesse suscitare un problema o servire da documento scientifico antropologico o supporto dimostrativo delle sue teorie" (Giacanelli 16).

<sup>9</sup> This pathologization was ideologically necessary because, as Oakley justly notes, "The ideological transformation of the 'natural' (having babies) to the cultural (becoming an obstetric patient) is difficult, since obstetricians must deal with the fact that 97 percent of women are able to deliver babies safely and without problems" ("A Case of Maternity," 609-10).



interpret, from a feminist perspective, as an epistemological prerogative<sup>10</sup> — can be diagnosed as a form of hysteria, a disorder of the uterus-as-animal (as in the view of Plato and countless others) that leads women outside the realm of reason into the unknowable, the “dark continent”: being “capable of anything,” she can be “dragged to any excess” and is therefore in dire need of control.

Because in a sense pregnancy may be said to recapitulate motherhood (in the nine months of pregnancy the mother’s body prepares the fetus to leave it, just as the mother more slowly, in the course of many years, prepares her child for independence from her),<sup>11</sup> its literary and cultural construction can provide a concentrate, a preview, a symptom of the mother-child relation that is to grow out of it. In the chapter dedicated to motherhood of his *Fisiologia della donna*, Paolo Mantegazza vividly describes the interdependence between pregnant woman and fetus: “il nuovo organismo, che si sviluppa nell’utero, agisce di continuo su quello che lo rinchiede e questi reagisce sull’altro minore, come due membra irrigate dallo stesso sangue” (2: 54). The connection between the two bodies, mother’s and child’s, is reinforced by an agricultural metaphor and a rhetoric of leakage. Their physical permeability to one another’s fluids embodies the psychical and grammatical permeability between their subjectivities and their personal pronouns, as well as embodying the “splitting” (of flesh and language) which takes place within the maternal body and its amniotic fluid: “The maternal body [and, *a fortiori* I would claim, the *pregnant* maternal body] is the place of a splitting,” writes Julia Kristeva in her essay “Motherhood according to Giovanni Bellini” (238).

For scientists as for writers, neither mother nor fetus is ever a totally autonomous self, both of their bodies being open (to each other’s fluids, in Mantegazza’s case), heterogeneous — “grotesque,” to use a definition given in a different context by Mikhail Bakhtin, who distinguishes between two antithetical representations of the body: the “classical body” — harmonious, monumental, homogeneous and, most important in this context, closed, impenetrable — and the “grotesque” body — which we could link to femininity and which Bakhtin defines as material, corrupt, threatening, and, above all, “open.”<sup>12</sup> According to

---

<sup>10</sup> Thus in her book *Unbearable Weight*, Susan Bordo wonders: “Is pregnancy merely a cultural construction, capable of being shaped into multitudinous social forms? Or does the unique configuration of embodiment presented in pregnancy — the having of another within oneself, simultaneously both part of oneself and separate from oneself — constitute a distinctively female epistemological and ethical resource?” (36).

<sup>11</sup> As Sara Ruddick puts it, “Love, the love of children at any rate, is not only the most intense of attachments; it is also a detachment, a giving up, a letting grow” (358).

<sup>12</sup> It was while reading Laurie Finke’s *Feminist Theory, Women’s Writing* that I was impelled to connect Bakhtin’s dual conception of the human body with the woman writer’s representation of the female body.

Bakhtin, the grotesque body “is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body” (317). This is clearly an apposite definition of the pregnant body, which is the open, penetrable body *par excellence* — since it lacks precise boundaries and permanently confuses the distinction between the self and the other in its creation of an-other body. The physical splitting thus accomplished entails a dissolution of the self, linked to what Kristeva terms “the explosion of the signifier” (“Stabat Mater,” 259). And geographically, the grotesque body is the lower body (as opposed to the classical, upper body of the head and rationality, of the heart and feelings): it is the body of orifices and discharges, and also the body of impregnation and childbirth. As Bakhtin observes, “all these convexities and orifices have a common characteristic; it is within them that the confines between bodies and between the body and the world are overcome: there is an interchange and an interorientation” (317). From a philosophical perspective, Iris Young likewise notes: “In pregnancy I literally do not have a firm sense of where my body ends and the world begins” (49).

In the case of the pregnant body at the turn of the century, however, this interchange and interorientation can be threatening to the future of the species if it is not adequately disciplined — and it is precisely during the late nineteenth century that medicine acquires an ever-increasing authority over the processes of pregnancy and childbirth, so that in a sense the theory of maternal impressions could be read as a metonymy of this medical colonization.<sup>13</sup> The chapter “La donna madre” in Paolo Mantegazza’s *Fisiologia della donna* significantly begins with the section “Le voglie.” Optimistically (or self-deludedly) Mantegazza writes that the belief in cravings (which he defines in this passage as a prejudice) has disappeared thanks to the progress of science. But then he contradicts himself by admitting that this theory contains “un nocciolo di vero” since “tutto ciò che agisce sulla madre, esercita un’influenza anche sul figlio.” Moreover Mantegazza has to admit that such a belief is “diffuso ancora fra molte persone di alta gerarchia sociale” (2: 54). Through a subtly misogynous explanation (intensified by his medical and scientific self-distancing from popular gullibility and prejudice), Paolo Mantegazza attributes a corollary of this erroneous yet convenient credence — namely, the theory that looking at beautiful people and things can make the fetus beautiful — to woman’s need to conceal her adulterous misconduct. According to Mantegazza, the belief that it is “pericoloso per le donne incinte il guardare persone mostruose o contraffatte, e sia invece utile il guardare belle donne, bei quadri, statue e pitture di classica bellezza ha giovato assai alle donne infedeli per spiegare certe strane somiglianze del figlio con amici di casa. A furia di vederli e di guardarli il figlio rassomigliava assai,

---

<sup>13</sup> It is also at this time, in conjunction with the development of the theory of evolution, that anthropology developed as a discipline.

rassomigliava troppo all'amico e troppo poco al marito" (2: 55).

At the same time as he debunks woman's power to exert a positive influence on her children (a power that is staged instead in Ada Negri's "Il suo diritto" and "Confessione d'Ignazia," to which I return below), however, Mantegazza has no trouble in attributing children's epilepsy and idiocy to their mother's encounters with war, revolution, and epidemics (precisely a character's fear in Annie Vivanti's *Vae Victis!*, as we will see), nor in stating that the "gusti nuovi e strani e le ripugnanze nuove per certi cibi e certe bevande provati nella gravidanza si ereditano anche dal figlio" (2: 56). By attributing to the mother a purely negative power over her child (her desire can stain but it cannot paint, it can deform but it cannot mould), Mantegazza's discussion of birthmarks and cravings points back to the picture he had painted at the very beginning of his chapter on motherhood, a scene in which the pregnant mother and unborn child dyad is touched, indeed must be touched by the husband's healing hand: "Quando la donna, arrossendo di gioia e di pudore, prende la mano del marito e appoggiandola al proprio seno gli dice: *non senti?* essa prova una delle più profonde emozioni della vita e nella più parte dei casi (fortunatamente) una delle maggiori gioie" (2: 53). The other whom the pregnant woman must confront (and from whom she can derive self-knowledge), for this author, is not the child she feels but the husband who feels her.<sup>14</sup>

Cesare Lombroso clothes his discussion of cravings and birthmarks with a more scientific and less subtly misogynous language: unlike his colleague and former friend Mantegazza, whose pedagogical aims are obvious throughout his works, Lombroso did not aim to reach and teach (and, perhaps, please) the general public.<sup>15</sup> Lombroso unambiguously pathologizes pregnancy by claiming that pregnant women are congenitally "nevrasteniche" whose willpower "non resiste, perché fiaccata dalla condizione nevrastenica." In them — it is worth quoting at length from *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* —

il ricambio psichico è più lento, la volontà più fiacca, l'atto meno deliberato. La

---

<sup>14</sup> Vegetti Finzi also notes: "il dibattito si svolge esclusivamente intorno alla capacità dell' 'utero pensante' di indurre (tramite un eccesso di desiderio) anomalie e mostruosità nel nascituro. Nessun sospetto che le fantasie positive, i vagheggiamenti, i rimpianti possano indurre nel figlio bellezza, intelligenza, grazia e armonia. Il potere del corpo femminile suscita una inquietante connessione tra maternità e stregoneria: in entrambi i casi l'immaginazione femminile non può essere che diabolica e finalizzata al male" ("L'altra scena del parto," 191).

<sup>15</sup> It is precisely on the ground of Lombroso's overzealous allegiance to the anthropological method that Mantegazza rejects him and his theories: "ci sia permesso di rubare una bella pagina al nostro amico antico Lombroso, che per amore della scienza e con grande dolore dobbiamo combattere pei suoi fanatismi antropologico-criminali" (2: 43).



intensità dei desideri dà la ragione dei così detti nèi e voglie, su cui non è il momento di intrattenermi. Certo è che alcune di queste incinte hanno un desiderio vivissimo di certe cose, e di quello che vedono e di quello che anche altrimenti avvertono si formano una immagine così viva che arrivano, per un meccanismo di cui adesso non mi posso occupare, a determinare i meccanismi vasomotori del feto, cosa che io non nego: oramai la letteratura ha raccolto una quantità non piccola di casi di nèi materni, i quali sono sempre, per quante osservazioni accurate sieno state fatte, in rapporto con un desiderio vivo non soddisfatto e con la maggiore impressionabilità emotiva della donna incinta.

(1915, 325)

While Mantegazza claims that birthmarks cannot be caused by the mother's desire because, unlike the latter, their spectrum of shape and color is very limited,<sup>16</sup> Lombroso posits a photographic relationship between pregnant woman and her desire that is in turn reproduced in the relationship between pregnant woman and fetus (though, conveniently, he twice avoids the explanation of its causes: "su cui non è il momento di intrattenermi," "di cui adesso non mi posso occupare").<sup>17</sup> Because of the physical and psychological alterations she undergoes during gestation, the pregnant woman is "impressed" by her desire (visually or through other senses), which as a result "impresses" itself on the fetus's forming body. What is reproduced is not only the child but also, quite literally, the mother's desire — through a metonymic chain of signifiers that is in fact reminiscent of the very workings of desire according to Lacan. These pathogenic cravings that lead to birthmarks, then, the result of woman's uncontrollable and unsatisfiable desire, are for Lombroso a "fenomeno psichico dello stato nevastenico ora descritto, perché tanto più diminuiscono i poteri regolatori dell'alta mentalità, di tanto aumenta la vita istintiva, contro le cui manifestazioni la donna incinta non può opporre quella medesima resistenza di sentimenti, di idee, di pudore, come quando si trova in condizioni normali" (1915, 325). Among the effects of woman's cyclical (and therefore, according to this masculine model, unhealthy) physiology, pregnancy needs to be especially controlled, for it is an abnormal, even a neurasthenic condition in the course of

---

<sup>16</sup> "Le voglie non sono che rosse o brune o di tinte analoghe a queste, perché il pigmento della nostra pelle non può darci che questi colori; mentre se l'immaginazione della donna incinta potesse dipingere gli oggetti desiderati da lei, dovrebbe darci il verde dell'insalata, il bianco della crema, il giallo d'un'albicocca. Questo quanto al colore; ché quanto alla forma dovremmo trovar dipinti sulla pelle in curiosi quadretti chi sa quanti animali, quante piante, quanti frutti; e invece non si sanno trovar che fragole, lamponi, lenticchie o macchie di vino o di caffè e latte!" (2: 54-55).

<sup>17</sup> Lombroso's theorization of maternal cravings overturns Claudia Pancino's contention that "alla fine del '700 la scienza medica comincerà a considerare le voglie come superstizioni" (64).

which the pregnant woman jeopardizes the good health of her child and thus the very future of the human species.

The interaction between pregnant mother and unborn child — what Julia Kristeva appositely calls a “transverbal communication between bodies” (“Stabat Mater,” 259) — is also problematic in the works of many women writers who were contemporaries of Lombroso and Mantegazza. But the outcome of such prenatal bond in these texts is not, as was the case in the positivistic treatises, a predictable pathology — however torn by contradictions and paradoxes. Rather it can multifariously lead to life or death, beauty or deformity, artistic ability or linguistic handicap. Many of these writers — Annie Vivanti, Grazia Deledda, and Ada Negri, in my discussion, but also, for example, Neera, Sibilla Aleramo, Maria Messina — attempt to write of motherhood differently, an endeavor that is indispensable if, as psychoanalyst Silvia Vegetti Finzi claims, “there are no words for maternity, or at least no ready-made ones” (*Mothering*, 116), because “maternity is located in a pivotal position . . . between the preverbal substratum and discursive formations . . . between what is inside and outside” (*Mothering* 127). Vegetti Finzi’s is an especially appropriate definition in this context: the theory of maternal impressions is precisely a theory of the relationship between the outside and the inside of the maternal-fetal body, it is a codification of the interaction of the preverbal body and the discursive structures of desire. Because of its ritualization, its repetition, its shared nature, childbearing can also be inscribed within that “other female expression,” or the “female expression as other” that Elisabetta Rasy posits as part of (and preceding) the relationship between women and literature: “Anche questo ha a che vedere (da lontano, obliquamente) con il rapporto donne-letteratura: anche questo viene *prima* di quel rapporto, deve essere vissuto e smaltito prima che si instauri il rapporto con la letteratura” (Rasy, *Le donne e la letteratura* 11).

The writing of late-nineteenth-century women writers, as critic Anna Santoro notes, “è motivata da una schietta volontà di pronunciarsi sulla realtà circostante,” and therefore “essa ci presenta anche lo scorrere del tempo, degli usi sociali, delle mode letterarie, delle ideologie” (14). And since about the late nineteenth century, from a socio-historical perspective, we “conosciamo poco come la donna vivesse l’esperienza del parto e dell’allattamento e del tutto generico si configura il discorso sulle relazioni madri/figli” (Chianese 18), these literary texts about the very early stages of motherhood, written by women who were also mothers, constitute precious (though oblique and intricate) anthropological evidence even as they question the validity of the anthropological method prevalently employed, at that time, in scientific theories of womanhood.<sup>18</sup> And with a metaphor particularly appropriate in this context,

<sup>18</sup> More generally, as Jacques Gélis notes in his *History of Childbirth*, “It is often hard for us to understand the real experience of pregnancy in past times. Through

Julia Kristeva claims in her preface to Rasy's *La lingua della nutrice* that the textualization of the body on the part of women writers challenges both cultural paradigms and the ultimate paradigm of culture, namely language: "gli scritti femminili . . . ci restituiscono un corpo fatto di organi, e radiografano i rapporti intersoggettivi e sociali fino al loro underground di umori e di viscere, che sfida non soltanto la cultura, ma il potere d'espressione dello stesso linguaggio" ("Discrezione," 7).

Thus Luisa in *Vae Victis!* (1917, the story of two Belgian sisters-in-law raped and impregnated by a group of conquering German soldiers) by Annie Vivanti — "one of the most popular and successful writers in Italy around the turn of the century" (Wood 23) — fearfully imagines that the sight of her beloved dog's crushed head, the first thing she saw after being raped, could affect the child she carried. In this passage Luisa clearly alludes to the theory of maternal impressions in her literary reproduction of "un corpo fatto di organi" as the physical basis ("di umori e di viscere") of its intersubjective relation: "Ah, mio Dio! E se questa visione orrenda l'avesse a tal punto impressionata che il bambino . . .? Silenzio!" (200). Ironically, this is the only time that Luisa displays any sympathy for the abhorred product of the rape and views it as a child, "il bambino." The possibility that this child is in fact horribly deformed (like Giali in Invernizio's *Odio di donna*) reduces the culpability connected to the abortion she later obtains (though the text is in general singularly accepting of Luisa's choice, as well as of Chérie's decision of keeping the baby against the wishes of every other enemy of Germany). The challenge to culture and to its primary medium, namely, the expressive power of language, is most obvious in the fact that this pregnant woman invokes in the above passage a double-edged silence, which also constitutes her preverbal relationship with her child: ineffability as alternately semiotic fullness or emptiness, knowledge or ignorance. The impression imagery used in Vivanti's text underscores a dyadic, unmediated relationship between mother and child (reminiscent of Kristeva's notion of the semiotic as the preverbal connection between mother and child), which conforms to scientific theories and folklore by imagining the child to duplicate (or reproduce) on his/her body whatever is placed before the mother's

---

modesty and through fear of doing harm to the child, the woman, be she from town or country, said little about her state: her hopes and fears and everyday attitudes are revealed to us only incidentally by doctors" (45) — and, less and less incidentally, by women writers during the period which, one cannot fail to note, coincides with the rise of feminism. Nevertheless, I do not mean to oversimplify the relationship between literature and anthropology by implying that the former constitutes an unambiguous source for documenting cultural phenomena. On this complicated issue, see for example the essays in *Literature and Anthropology*, edited by Philip A. Dennis and Wendell Ayccock, and *Literary Anthropology*, edited by Fernando Poyatos.



eyes. And yet, although the representation of pregnancy in *Vae Victis!* is problematic in other ways, it does not develop the tensions and contradictions inherent in the theory of maternal impressions, but rather uses the theory for its own narrative and ideological ends: indictment of the Germans on one hand, sympathy for Luisa's condition and actions on the other.

Luisa's abortion later in the novel prevents her (and the reader) from knowing whether the sight of her dog's crushed head has in fact made enough of an impression on her as to cause any physical handicap on the fetus she carries. But in a story told within Grazia Deledda's autobiographical novel *Cosima* (1937) such effect is at the very core of the narration — almost its punchline.<sup>19</sup> The protagonist of this story within the story develops a special relationship with a "muflone," who faithfully visits her every night "come un innamorato" (714) — but only when her fiancé (and, later, husband) is not in town. The latter is described as being "stranamente geloso" (714) of the anthropomorphized muflone, though it is never made clear to the reader whether it is he who finally kills the animal. Nine months after the muflone's last visit, the woman gives birth to a baby boy: "era bello, coi capelli color rame e gli occhi grandi e dolci come quelli del muflone: ma era sordomuto" (716). Of the dead muflone, the narrator had indeed noted the hair and the eyes ("col pelo color rame lucidato dal freddo, gli occhi grandi e dolci," 714), and, more indirectly, the lack of voice ("lo sente palpitare e ansare, quasi aspetta di sentirlo parlare," 716) — again, a silence. The fairy-tale, even mythical appearance of the story, told by an old servant to his master's young children (among whom is the little girl Cosima), makes its telling an instance of Deledda's anthropological interest in Sardinian folklore, while also precluding bestiality from becoming anything more than a vague suspicion. Because what causes the little boy's misfortune is not his mother's bestial pleasure but instead the perhaps equally transgressive silent, prelinguistic influence or impression that the pregnant woman's lifestyle has on the child she carries, that prenatal, semiotic connection — bordering on a supernatural dimension confirmed by the entire fantastic tone of the narration — that makes of the two one — even as they paradoxically remain two — and which reproduces the shape of woman's desire onto the product of her reproduction.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> *Cosima*, quasi Grazia first appeared in *Nuova Antologia* in September-October 1936 and was then published as a volume in 1937 with the shortened title *Cosima* (Grazia Deledda's middle name).

<sup>20</sup> Anna Dolfi — who describes the story of the muflone as "uno dei passi più criptici e suggestivi di *Cosima* (13) — interprets instead the little boy's misfortune as a retribution for his father's killing of a sacred animal (14-15). But she ends her analysis by pointing out: "È noto infatti che il muflone è l'attributo della donna vestita di verde, inghirlandata d'olivo, che reca in mano spighe e ranuncoli e rappresenta la Sardegna" (15). The muflone, then, is explicitly associated with

The theory of maternal impressions is most elaborately and repeatedly developed in the works of Ada Negri — “una scrittrice diventata famosa troppo presto e oggi troppo dimenticata” (Folli 178). Thus, in another story within an autobiographical story (“Storia di Donna Augusta,” contained in Ada Negri’s autobiographical novel *Stella mattutina* 1921, and told by the narrator’s mother), a countess in the early stages of pregnancy is encouraged by her husband to throw up on her expensive dress rather than bend over and thus risk deforming his unborn heir: “Diritta, contessa! Il conte Dàuli ha denaro per altre vesti; ma il contino ha da nascer ben fatto. Alta la testa, donna Francesca!” (260). This injunction most unambiguously underlines the paternalism implicit in the bourgeois dream of “transforming pregnancy into a kind of supervised asceticism” (Knibiehler 332), the social dream which underlies the medicalization of the popular credence in maternal impressions. But in this case the connection between donna Francesca and her unborn child is perceived as physical and direct rather than psychological and mediated by desire (as is instead usually the case in the thematization of the theory of maternal impressions). Hence, her bodily position, and not her desire, is responsible for the potential corporeal (mis)shaping of the child she carries. This shift from psyche to body may well be due to the fact that donna Francesca is a “femmina di carnale magnificenza” who, inside her beautiful head with the profile of a Roman empress, has “un cervello di passera” (260). What her husband must fear, then, is the power of her impressive body and not that of her feeble mind.

Feminist literary critic Maria Rosa Cutrufelli notes that “Per leggere criticamente le donne, è necessario . . . un occhio esercitato a cogliere da una parte le caratteristiche formali del testo, ma dall’altra anche le novità tematiche, e di come poi queste si rispecchino nelle scelte strutturali dell’opera” (Cutrufelli 241). A certain focus on the issues raised by pregnancy and its cultural representation (or construction) in the works of turn-of-the-century writers and especially Ada Negri (whose work extends through the Fascist *ventennio*) could arguably be interpreted as one of the “novità tematiche” Cutrufelli alludes to. And during an age when the belief in the theory of maternal impressions was largely accepted at the popular level, Negri’s physical rewriting of it in her story within the story (as we have seen, a structural choice Grazia Deledda also makes) is likely to leave its mark on the reader’s reconstruction of the text. The image of the beautiful and sumptuously dressed noblewoman who must throw up all over herself in order to allow the fetus ample room for growth is both grotesque and pathetic: “E donna Francesca, obbedendo, vomitava nobilmente sul camice di raso bianco, costellato di diamanti” (260). It is an image which concretizes in the most material way the control exerted over the pregnant woman by a pathologization and consequent medicalization of a natural and healthy process.

Finally, it is an image which stages the pregnant woman's powerlessness rather than her creative ability: donna Francesca's daughter, the eponymous protagonist of "Storia di Donna Augusta," will be, like her mother, beautiful and, like her mother, stupid. And she too, though more tragically than her mother, will be a victim of the laws of reproduction, for she dies in order to disguise her illegitimate pregnancy by wearing a tightly laced dress and dancing all night.

Some of Ada Negri's texts remind us that it is still not unusual — in this other turn of the century — to hear older Italian women attribute the beauty of their children to the fact that they only looked at beautiful people while pregnant, immediately averting their eyes from anyone ugly or deformed.<sup>21</sup> So thirty years after the publication of Mantegazza's *Fisiologia della donna* and Lombroso's *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, the protagonist of Ada Negri's short story "Il suo diritto" (in *Finestre alte*, 1923) explains the beauty of her two children as a consequence of her intentional actions (rather than attributing their possible deformity to her unintentional movements, as was the case in "Storia di donna Augusta"): "Durante le due gravidanze, avevo coperto le pareti dell'appartamento, specie della camera da letto, di fotografie d'angeli del Verrocchio, del Perugino, di Raffaello; e m'ero tenuta per lunghissime ore in loro contemplazione, nella speranza d'influire così sulla bellezza corporale de' miei figli" (304-05) — a practice the efficacy of which Mantegazza both misogynously denies (as we have seen) and turns into an exotic curio by quoting ethnographic evidence: Javanese pregnant women are in the habit of looking at the figures of beautiful men and women carved on an unripe coconut in order to give birth to beautiful creatures (2: 58).

"Il suo diritto" tells the story of a woman (both protagonist and narrator) who ignores her husband and son after her daughter's face is disfigured in an accident, and returns to them only after her daughter dies in giving birth to a daughter — named Lucetta after her mother. In this story Negri exploits the very economy of the mother-fetus interaction (of which her narrative of intentional impression is a sort of *mise-en-abîme*) in order to underscore the particularity of the relationship between mother and daughter — in turn exemplary, perhaps, of the relationship between the woman writer and her text, directly connected to her body, to her life (hence the accusations of *autobiografismo* frequently leveled at Ada Negri).<sup>22</sup> Thus the narrator-mother of "Il suo diritto" describes her empathy

---

<sup>21</sup> This is what my late paternal grandmother used to incessantly repeat to me: her ten children were all beautiful because she chased away anyone ugly who came near her while she was pregnant.

<sup>22</sup> The consequences of this criticism are discussed well and in depth by Pickering-Iazzi in "The Politics of Gender and Genre." Frabotta eloquently responds to this type of accusations in the conclusion to her essay "Con la mano sinistra": "Quando il testo scritto da una donna comincia a distaccarsi da chi l'ha scritto? E a che fine



for her disfigured daughter as the enwrapment of one female body with another, but reversing their former positions — for the mother is now inside the daughter's body rather than, as in pregnancy, the other way around: "Entravo intera nel suo involucro di carne, mi rivestivo di lei" (306).<sup>23</sup> This description of the mother-daughter connection allegorizes the way in which an imaginary, dyadic, semiotic communication (in Kristeva's sense) can take place through the mother's body, bypassing the triadic symbolic and the authority of the father. In her novelized biography of Ada Negri, Elisabetta Rasy picks up on this transverbal mode and describes the writer's relationship to her mother and grandmother in analogous terms: "era come se le tre donne fossero sempre ognuna nel grembo dell'altra" (*Ritratti di signora*, 125). This archaic mode is also vividly described by Adrienne Rich in her seminal book *Of Woman Born*, where she has recourse to the dense and immediately clear metaphoricity of the experience of pregnancy: "Mothers and daughters have always exchanged with each other — beyond the verbally transmitted lore of female survival — a knowledge that is subliminal, subversive, preverbal: the knowledge flowing between two alike bodies, one of which has spent nine months inside the other" (220). In all these cases, the results of the mother-fetus connection, and the effects of the maternal impressions, include a knowledge of self and other evidenced in physical and spiritual resemblance. The displacement of the signifier of maternal desire, or of desire as a maternal signifier, moves and moulds the child's body towards and into beauty and not malformation, through a semiotic contact which leads to communication (knowledge of the self, knowledge of the other) even if (or perhaps because) it eludes the grasp of the symbolic, or language.

In her article "Maternal Thinking," Sara Ruddick rightly observes that "it is enormously difficult to come by an image of maternal power that is even coherent, let alone benign: it is easy to come by images of powerlessness and malign power" (345). This difficulty is what Ada Negri attempts to overcome in texts such as "Il suo diritto" and "Confessione d'Ignazia." Like the protagonist of "Il suo diritto," Negri's Ignazia undertakes a project of prenatal influence on her child, thus clearly establishing a connection that is neither pathological nor deforming — as the positivist scientists would instead have it. Ignazia,

---

staccarsene? E, dopo il distacco, per andare dove? È come tirare inavvertitamente quel piccolo filo che disfa l'intero ordito. Paradossalmente direi che la poesia è per le donne che la leggono e la scrivono faccenda ancora troppo invadente e 'significativa' per essere scritta con la mano sinistra. Quindi bene" (141).

<sup>23</sup> Carl Jung similarly writes: "Every mother contains her daughter within herself, and every daughter her mother. . . . Every woman extends backwards into her mother and forwards into her daughter" (quoted in Hirsch 186). So also Vegetti Finzi states: "Most often however, the little girl recovers the mother in herself, containing her within as she was once contained in her" (*Mothering* 63).

unmarried and pregnant, has some rather spiritual aims for her son: her goal is neither to avoid deformity, like donna Francesca, nor to engender beauty, like the narrator of "Il suo diritto." Rather, she only allows herself to think of and say "cose alte e belle," resumes singing, avoids novels (which she fears dangerous), and reads only religion, poetry, and travel books (1079-80). Ignazia is rewarded for her efforts when, years later, she notices the effectiveness of such prophylactic measures in her son's constitution: "Ciò che durante la gravidanza avevo preparato, si compiva. La purità de' miei sentimenti era divenuta la sua purità: la voluta armonia de' miei pensieri ed atti, la sua armonia: il mio culto per la musica, la sua più grande passione" (1082-83). During pregnancy, a total osmosis had taken place between the pregnant woman's subjectivity and that of her unborn son, a union which survives well after the pregnancy is over and which is clearly reflected in the grammar of Ignazia's realization, with its repeated shifts of possessive adjectives from "mio" to "suo." This grammatical reflection of the fluidity between the subjectivities of the mother-and-son couple is reminiscent of Kristeva's claim that "The languages of the great matriarchal civilizations must avoid, do avoid, personal pronouns: they leave to the context the burden of distinguishing protagonists and take refuge in tones to recover an underwater, transverbal communication between bodies" ("Stabat Mater," 259).

In the bodily maternal language, what Elisabetta Rasy calls "la lingua della nutrice" — for Ada Negri's oeuvre is stamped with a matriarchal and matrilinear matrix — purity, harmony, and passion flow from one body to the other, and possession and bodily boundaries are overcome even as personal possessive pronouns shift so much as to become meaningless in their attribution of specific properties. In a philosopher's words, "Pregnancy challenges the integration of my body experience by rendering fluid the boundary between what is within, myself, and what is outside, separate. I experience my insides as the space of another, yet my own body" (Young 49). Communication, in this erasure of difference, must necessarily become transverbal (for language is of course based on difference and cannot be without it), though in such silence the pregnant woman finds the power to shape the other rather than the inability to speak of the self. And in this power, she also destabilizes the dominance of language and the cultural realm of the symbolic, the Law of the Father. Thus, from a sociological perspective, "By being parameters of both nature and culture, women as reproducers threaten cultural order by interposing nature as a condition of it" (Oakley, "A Case of Maternity," 631). It is also if not primarily to this threat that the medicalization of the popular belief in maternal impressions was reacting: childbearing is too central to the reproduction both of the species and of culture to be left out of that process of medical colonization of the body, which arguably reached its climax in the late nineteenth century.

Philosopher and cultural critic Susan Bordo has rightly pointed out that "a major paradigm shift has occurred over the past hundred years. Formerly, the body was dominantly conceptualized as a fixed, unitary, primarily physiological

reality. Today, more and more scholars have come to regard the body as a historical, plural, culturally mediated form" (*Unbearable Weight* 288). The theory of maternal impressions can be read as an attempt, on the part of literature, popular understanding or folklore, and science (above all, medicine and anthropology, disciplines that are indissolubly linked in figures such as Cesare Lombroso and Paolo Mantegazza), to bridge the gap between body and language, sexual reproduction and the metonymic structures of desire. Yet the body in question is always a pregnant, hence a female body, and its scientific codification at the turn of the century, the construction of a male and all-too-often a misogynous gaze whose objective was to cure a non-existent pathology rather than to care for a healthy body performing a natural function.<sup>24</sup> It is not necessary (nor is my essay equipped) to make the dangerous leap from books to life, from the textual level to historical experience, in order to analyze the repercussions of the pathologization and medicalization of the female body at the close of the nineteenth century and the first few decades of our own. Thus if on one hand anthropological theories of womanhood such as the ones developed by Lombroso and Mantegazza provide us with a cultural background against which we can better understand the writings of Vivanti, Deledda, and Negri, these literary works imaginatively elaborate on the scientific theory of maternal impressions and in doing so they illuminate some of the medical anthropologists' more subtle objectives: their implications of bodily duplication and/as linguistic silence (Vivanti's *Vae Victis!*), the dangers inherent in the reproduction of woman's desire (Deledda's *Cosima*), the humiliating and at times lethal transformation of pregnancy into a supervised asceticism (Negri's *Stella mattutina*). With an opposite strategy, texts such as Ada Negri's "Il suo diritto" and "Confessione d'Ignazia" transform the medical-anthropological theories by reversing the social and personal value they attach to their findings, so that the meaning of the pregnant woman's desire becomes a celebration of her moulding ability rather than a deprecation of her pathogenic influence. In every one of these cases the woman's own subjectivity, pathologized and therefore edged out of the scientific treatises, acquires a central position that defies the simplistic classifications of positivistic anthropology by staging instead the complex workings of human desire and the paradoxical dimensions of maternal power.

*University of Vermont*

---

<sup>24</sup> Iris Young sensitively notes that "There are numerous life states and physical conditions in which a person needs help or care, rather than medical or surgical efforts to alter, repress or speed a body process. . . . The alienation experienced by the pregnant and birthing woman would probably be lessened if caring were distinguished from curing, and took on a practical value that did not subordinate it to curing" (59).



## Works Cited

- Accati, Luisa. "Il parto tra storia personale e storia sociale." Oakley et al. 43-46.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Cambridge: M.I.T. Press, 1968.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Buttafuoco, Annarita and Marina Zancan. *Svelamento. Sibilla Aleramo: Una biografia intellettuale*. Milano: Feltrinelli, 1988.
- Chianese, Gloria. *Storia sociale della donna in Italia (1800-1980)*. Napoli: Guida, 1980.
- Colombo, Giorgio. *La scienza infelice. Il museo di antropologia criminale di Cesare Lombroso*. Torino: Boringhieri, 1975.
- Corona, Daniela, ed. *Donne e scrittura. Città di Palermo, Arcidonna: Atti del seminario internazionale (Palermo 9-11 giugno, 1990)*. Palermo: La Luna, 1990.
- Cutrufelli, Rosa. "Scritture, scrittrici. L'esperienza italiana." Corona 237-45.
- Deledda, Grazia. *Cosima. Romanzi e novelle*. Ed. Natalino Sapegno. Milano: Mondadori, 1971. 691-820.
- Dennis, Philip A. and Wendell Aycock, eds. *Literature and Anthropology*. Lubbock, TX: Texas Tech UP, 1989.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford UP, 1986.
- Dolfi, Anna. *Del romanzesco e del romanzo: modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*. Roma: Bulzoni, 1992.
- Finke, Laurie. *Feminist Theory, Women's Writing*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Folli, Anna. "Lettura di Ada Negri." Buttafuoco and Zancan 178-87.
- Frabotta, Biancamaria. "Con la mano sinistra." *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*. Bari: De Donato, 1980. 135-141.
- Frati, Lodovico. *La donna italiana secondo i più recenti studi*. Torino: Bocca, 1899.
- Gélis, Jacques. *History of Childbirth: Fertility, Pregnancy and Birth in Early Modern Europe*. Trans. Rosemary Morris. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Giacanelli, Ferruccio. "Introduzione." Colombo 7-32.
- Harowitz, Nancy A. *Antisemitism, Misogyny, and the Logic of Cultural Difference: Cesare Lombroso and Matilde Serao*. Lincoln: U of Nebraska P, 1994.
- Hirsch, Marianne. "Mothers and Daughters." *Ties That Bind: Essays on Mothering and Patriarchy*. Ed. Jean F. O'Barr, Deborah Pope, and Mary Wyer. Chicago: U of Chicago P, 1990. 177-199.
- Invernizio, Carolina. *Odio di donna*. Milano: Lucchi, 1982.
- Knibiehler, Yvonne. "Bodies and Hearts." *A History of Women in the West*. Ed. Georges Duby and Michelle Perrot. 5 vols. Vol. 4: *Emerging Feminism from Revolution to World War*. Ed. Geneviève Fraisse and Michelle Perrot. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 1993. 325-68.
- Kristeva, Julia. "Discrezione." Foreword to Rasy, *La lingua della nutrice* 7-10.
- \_\_\_\_\_. "Motherhood according to Giovanni Bellini." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas

- Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980. 237-70.
- \_\_\_\_\_. "Stabat Mater." *Tales of Love*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1987. 234-63.
- Kroha, Lucienne. *The Woman Writer in Late-Nineteenth-Century Italy: Gender and the Formation of Literary Identity*. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 1992.
- Lombroso, Cesare e Guglielmo Ferrero. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Torino: Roux, 1893.
- \_\_\_\_\_. *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*. Torino: Bocca, 1915.
- Mantegazza, Paolo. *Fisiologia della donna*. 2 vols. Milano: Treves, 1893.
- Morandini, Giuliana. "Introduzione." *La voce che è in lei: antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*. Milano: Bompiani, 1980. 5-41.
- Negri, Ada. "Confessione d'Ignazia." *Prose* 1072-92.
- \_\_\_\_\_. "Il suo diritto." *Prose* 303-12.
- \_\_\_\_\_. *Prose*. Ed. Bianca Scalfi and Egidio Bianchetti. Milano: Mondadori, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Stella mattutina*. *Prose* 215-99.
- Oakley, Ann. *The Captured Womb: A History of the Medical Care of Pregnant Women*. Oxford: Blackwell, 1984.
- \_\_\_\_\_. "A Case of Maternity: Paradigms of Women as Maternity Cases." *Signs* 4.4 (1979): 607-31.
- Oakley, Ann, et al. *Le culture del parto*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- Pancino, Claudia. "L'assistenza al parto dalla pratica femminile all'intervento medico." Pizzini, *Sulla scena del parto* 62-80.
- Pickering-Iazzi, Robin, ed. *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.
- \_\_\_\_\_. "The Politics of Gender and Genre in Italian Women's Autobiography of the Interwar Years." *Italica* 71.2 (1994): 176-97.
- Poyatos, Fernando, ed. *Literary Anthropology*. Amsterdam: Benjamins, 1988.
- Pizzini, Franca. "Introduzione: Parole del parto." Pizzini, *Sulla scena del parto* 9-34.
- Pizzini, Franca, ed. *Sulla scena del parto: luoghi, figure, pratiche*. Milano: Angeli, 1981.
- Rasy, Elisabetta. *Le donne e la letteratura*. Roma: Editori Riuniti, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La lingua della nutrice: percorsi e tracce dell'espressione femminile con una introduzione di Julia Kristeva*. Roma: Edizioni delle donne, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Ritratti di signora*. Milano: Rizzoli, 1995.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton, 1976.
- Ruddick, Sara. "Maternal Thinking." *Feminist Studies* 6.2 (Summer 1980): 342-67.
- Santoro, Anna. "Introduzione." *Narratrici italiane dell'Ottocento*. Napoli: Federico & Ardia, 1987. 5-20.
- Sighele, Scipio. *La donna e l'amore*. Milano: Treves, 1913.
- Spackman, Barbara. "Fascist Women and the Rhetoric of Virility." Pickering-Iazzi, ed. *Mothers of Invention* 100-20.
- Suleiman, Susan Rubin, ed. *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Vegetti Finzi, Silvia. "L'altra scena del parto." Oakley et al. 185-93.

- \_\_\_\_\_. *Mothering: Toward a New Psychoanalytic Construction*. Trans. Kathrine Jason. New York: Guilford, 1996.
- Vivanti, Annie. *Vae Victis!* Milano: Quintieri, 1924.
- Wood, Sharon. *Italian Women's Writing, 1860-1994*. London: Athlone, 1995.
- Young, Iris Marion. "Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation." *Journal of Medicine and Philosophy* 9 (1984).
- Zambon, Patrizia. "Leggere per scrivere. La formazione autodidattica delle scrittrici tra Otto e Novecento: Neera, Ada Negri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo." *Studi novecenteschi* 16.38 (1989): 287-324.





## Paradigmi sacrificali di fine Ottocento

Fra le avventure estetico-ideologiche che danno avvio al nostro secolo è evidente una pratica di commistioni e di influenze che lega la letteratura alle nuove scienze e soprattutto all'antropologia e alla psicanalisi. Si tratta in ogni caso di mettere in atto la manipolazione degli stessi materiali e questa tendenza implica una presa di posizione rispetto a un futuro più o meno plasmabile e un particolare rapporto di dipendenza, di divergenza, o semplicemente d'uso del passato. In genere, i valori del passato su cui ci si basa per trasformare società e cultura sono i valori eterni e carichi di ambiguità della "macchina mitologica" (Jesi) e gli intellettuali di fine Ottocento rispondono con prepotenza creativa degna di attenzione alle scoperte culturali degli etnologi e degli psicanalisti mentre questi ultimi guidano la cultura *fin de siècle* alla razionalizzazione delle sue scoperte creative. Per esempio, il tema dell'ombra o del doppio e il tema del parricidio, così rilevanti nell'opera di Dostoevskij, passano al setaccio analitico di Freud; il tema del sacrificio, su cui Nietzsche punta più volte il suo interesse, viene sistematicamente svolto da medici e antropologi oltre che da letterati.

Il sacrificio è fenomeno universale e ricorrente, si trasforma, si diversifica, supera barriere spazio-temporali e assume una realtà che nel corso dei secoli diventa sempre più simbolica. Questa, tuttavia, non può essere pienamente compresa se non si ritorna in qualche modo alle origini: all'immolazione sull'altare, rito fondamentale di tutte le religioni e principio di tutto quello che gli uomini intendono preservare. Azione sacra per eccellenza, il sacrificio è l'elemento che collega l'umano al divino; è il meccanismo che placa lo spirito dei defunti, implora la salvezza dalle pesti e dalle sciagure, garantisce la vittoria in guerra e il ritorno in patria; è la splendida apoteosi della vittima volontaria e la punizione più giusta per chi ha trasgredito le leggi della sua comunità.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> È Giambattista Vico che, con estrema sicurezza, indica nell'altare dei sacrifici l'inizio di tutte le istituzioni — dai riti funebri alle regole matrimoniali — e di tutti i divieti, di tutto quello che conferisce agli uomini la loro umanità. Avvenimento fisso di ogni rito importante, il sacrificio è indissolubilmente legato al momento delle origini, agli eventi accaduti al principio del mondo in conseguenza dei quali l'uomo è diventato quello che è. Dice Eliade: " . . . pour l'homme religieux des cultures archaïques, le Monde se renouvelle annuellement; en d'autres termes, il retrouve à chaque nouvelle année la 'sainteté' originelle, qui était la sienne lorsqu'il sortit des mains du Créateur. Ce symbolisme est clairement indiqué dans la structure

### Con le parole di E. Becker:

The sacrifice is a gift, a gift to the gods which is directed to the flow of power, to keeping the life force moving there where it has been blocked by sin. With the sacrifice man feeds the gods to give them more power so that he may have more. The sacred food has the strength of life. The sacrifice of living things adds visible life power to the stream of life; the more living things sacrificed, the more extravagant release of power, etc. The ancient custom of sacrificing wives, slaves, and cavaliers when a king died was not only that they should continue to serve the master in the invisible world — that was a matter of course. The sacrifice was a means for establishing a communion with the invisible world, making a circle on the flow of power, a bridge over which it could pass.

(Becker 102-03)

Per lunga tradizione classica è nel teatro che il tema sacrificale risulta evidentemente centrale anche quando non è cruento e neppure apertamente dichiarato. A fine Ottocento, l'opera drammatica di Ibsen si svolge all'insegna di un'unica legge: la necessità naturale dell'esistenza che, per imporsi, esige il sacrificio. Una necessità che si congiunge allo sviluppo progressivo dello spirito: è impossibile avanzare senza trascinarsi dietro le proprie vittime spesso considerate come gli strumenti di una potenziale resurrezione.

Con Kierkegaard e Nietzsche, Ibsen proclama l'alta virtù educatrice del dolore che concede all'uomo gli strumenti necessari per la lotta. La sofferenza vivifica; le passioni debbono essere sublimite nella rinuncia e nel sacrificio di sé. Costante è la condanna dell'artista che antepone all'amore della donna il suo egoismo, la ragione, l'analisi esagerata dei fenomeni dell'esistenza. La grandezza di Giuliano l'Apostata che manda al supplizio i cristiani e tormenta se stesso col dubbio risiede nell'acerbità del suo martirio; nonostante Rosmer si ostini a cercare la gioia, egli riesce ad accendersi solo nel sacrificio finale; Brand, temprato dal patimento e dalla negazione di ogni desiderio, incarna l'eroismo della volontà pura.

Ancora più apertamente, Wagner dichiara di considerare il teatro come tempio e vede nelle sue opere autentici riti volti a rinnovare, attraverso meccanismi di vittimizzazione, la grande arte tedesca minacciata dai "demoni semiti". Per Sigfrido, l'eroe libero e gioioso che salva gli dei, per l'Olandese del Vascello Fantasma, per Lohengrin, per Tannhäuser, faustianamente destinati alla

---

architectonique des sanctuaires. Parce que le Temple est à la fois le lieu saint par excellence et l'image du Monde, il sanctifie le Cosmos tout entier et sanctifie également la vie cosmique. . . . Expliquons-nous: pour l'homme religieux des cultures archaïques, toute création, toute existence commence dans le Temps: avant qu'une chose n'existe, son temps à elle ne pouvait exister. . . . C'est pour cette raison que toute création est imaginée comme ayant eu lieu au commencement du Temps, *in principio*" (*Le sacré et le profane* 66-67).



ricerca di esperienze sempre nuove, l'abbandono, il dolore e la morte di Brunilde, di Senta, di Elsa, di Elisabetta sono altrettante garanzie di salvezza e di redenzione.

Un procedimento in verità molto simile lega l'eroe dannunziano alle sue vittime. Come Wagner, D'Annunzio stabilisce un legame profondo fra erotismo e potere creativo e accoglie l'idea che l'uomo possa divinizzarsi attraverso la ricchezza e la costante varietà delle sue esperienze sensoriali. Il suo personaggio rifiuta tutto quanto non sia espressione della volontà di dominio per la riconquista di sensazioni innocenti; "rinnovarsi o morire" diventa il suo motto più tenace, ma, per rinnovarsi e non morire occorre che muoia qualcuno o qualcos'altro. Nel rapporto con la donna, come, più tardi, nel rapporto con la folla, l'uomo d'eccezione sfogherà allora la sua volontà di potenza, non accorgendosi di rivelare antiche tecniche di compensazione contro il terrore della debolezza, del contagio, della malattia: le stesse paure scongiurate dai riti primitivi di espiazione.

Il sacrificio dell'altro, più spesso della donna, ma generalmente di ogni simbolo di bontà, nel quale si vuole riconoscere un programmatico sintomo di debolezza, è un tema fondamentale di tutta l'opera di D'Annunzio, e risponde a un impulso che possiamo considerare irriflesso fino alle *Laudi*. Singolarmente, tuttavia, la lirica, e specialmente la lirica alcionia, rappresenta un momento a parte che riflette una rara condizione di armonia fisica e spirituale e, in quanto tale, non richiede immolazioni. Nella poesia, D'Annunzio riesce a compiere una sua disinteressata avventura in rapporto diretto e armonioso con la totalità che lo circonda. La lode della bellezza del mondo cancella sia problemi conoscitivi che dubbi di coscienza. Per delega antropo-mitica la natura si anima e vive in mille creature diverse, tutte piene di senso, riflesso della presenza del poeta che le possiede perché le nomina. È la condizione "originariamente poetica del mondo", nella definizione hegeliana ripresa da Heidegger, e l'ebbra sicurezza di *Alcyone*, ma già del *Canto novo*, si esprime attraverso le più note costanti della tematica dannunziana: la metamorfosi, l'erotismo, l'ammirazione della forza fisica, della salute, della vita prodigiosamente affrancata da abitudini tristi o mediocri, dall'invecchiamento, dalle malattie, e dai sensi di colpa. Questi sono gli elementi da esorcizzare. Ed essi si presentano in assiduo riscontro col tema del sacrificio e in perfetta coerenza col meccanismo vittimario. Le mutilazioni e gli orrori delle *Novelle della Pescara* fanno seguito alla gioia spiegata di *Canto novo*; così come, più tardi e con maggiore consapevolezza, la libera esaltazione delle *Laudi* si accompagna alla poetica del sacrificio, vivissima nel teatro e culminante nella *Figlia di Jorio*.

È un fatto che D'Annunzio si pone una quantità di problemi morali, certo non sulle sue personali vicende, amorose e non, ma sulla natura, sulla funzione, sul valore ontologico dell'arte e dell'artista — domande cui non riesce mai a rispondere pienamente ma che gli impongono quella tecnica di mistificazione che ancora oggi intriga i suoi critici. Eppure, dalla sua scrittura scaturisce

l'impressione che egli accetti l'idea di un sostrato arcaico comune a tutte le evoluzioni (è il principio dell'antropologia genetica) e sia del tutto convinto della permanenza autonoma di alcuni nuclei mitici che continuano a presentarsi e a sfuggire alla sua manipolazione. Il suo "lusso spirituale", gli eccessi del suo linguaggio nonché della sua biografia sono allora riscattati dalla nostalgia di un passato, certamente non storico, da cui provengono idee, sentimenti, stilemi mai perfettamente integrabili. Situazioni mitiche quali l'incesto, il tradimento, la distruzione collettiva, la metamorfosi, e, in particolare, il sacrificio si ripresentano nelle sue opere e sembrano far parte di regole universali che resistono nel tempo.<sup>2</sup>

Al contrario di Pascoli o di Pirandello, D'Annunzio aderisce con entusiasmo a tutte le innovazioni tecnologiche del nuovo secolo e tende a mettere in luce il nesso strettissimo fra il progresso e la violenza delle trasformazioni che lo realizzano. Gli è chiaro, tuttavia, che la specializzazione oggettiva e sistematica delle nuove scienze nasconde un pericolo di sterilità e che le leggi del finalismo come quelle *democratiche* del benessere economico impediscono agli uomini di cogliere il senso della pienezza e della circolarità unitaria della vita cosmica. Baudelaire può indicare nel fluire della folla nella grande città l'allegoria della rovina e dell'anonimato che minacciano l'individuo, ma per D'Annunzio il caso di Giorgio Aurispa resterà unico e definitivo. Fra *Il trionfo della morte* e *Il fuoco* interverrà l'esperienza fondamentale del viaggio in Grecia, con il ritrovamento di elementi primigenii accettabili. Come per conseguenza, si farà strada la persuasione di poter *vincere* facendo dell'Arte un'arma di seduzione e di rinnovamento.

Sempre più sicuro del potere vivificante del rito e del legame fra sacrificio e forza creativa, D'Annunzio avvierà allora uno studio profondo e razionale del tema che lo affascina, costringendosi, come gli antropologi moderni, a un esame attento e meticoloso, *dalle origini*, dei divieti e dei rituali: i grandi pilastri del sacro. Come risultato, il suo personaggio accetterà il principio fondamentale della sostituzione di una vittima arbitraria per la vittima potenziale che deve

---

<sup>2</sup> Questa è la lezione di Lévi-Strauss secondo la quale ogni cultura è un sistema di meccanismi in certo modo condizionanti, carichi di illusioni specifiche. Queste ultime sono le grandi questioni, le grandi riflessioni sull'universo e sull'umanità e lo studioso le ritiene scoraggianti e inutili per proporre invece la razionale ricostruzione dei significati. Nell'introduzione al *Crudo e il Cotto* si legge: "Noi non pretendiamo di dimostrare come gli uomini creino i loro miti, ma come i miti si creino negli uomini senza che loro ne sappiano nulla" ( ). Le situazioni rintracciabili nelle mitologie universali sono ancora presenti nelle strutture semantiche, elementi di inerzia strutturale altrimenti detti "macchine per significare". Ovviamente l'antropologo crede soltanto nella forza dello spirito umano e nel valore della conoscenza, e propone le sue descrizioni del rituale in quanto rappresentazioni drammatiche volte a dare una spiegazione dei fatti come funzioni entro un sistema coerente di simboli

essere protetta, nel suo caso: se stesso.

Alla fine del secolo scorso, etnologi, antropologi e studiosi di psicologia individuale e collettiva iniziano un'opera di ricerca volta, in ultima analisi, ad escludere il religioso e a trasformare misteri insondabili in problemi da risolvere. La metodologia non è troppo diversa da quella impiegata da filosofi e teologi convinti, invece, che soltanto il sacro possa rivelare il segreto dell'esistenza. Per quanto riguarda il nostro tema si è trattato di analizzare sacrifici animali e umani, di confrontare i racconti delle Scritture e delle diverse mitologie e di ricercarne il significato in culture il più possibile diverse tra loro e nel contesto di sacrifici che ancora oggi si compiono presso i popoli primitivi; in altre parole, di identificare e confrontare sistematicamente testimonianze analoghe di fonti indipendenti. Ogni mito subisce trasformazioni imponenti per via dell'influsso di culture diverse e di evoluzioni proprie. Quello che a poco a poco viene compreso e accettato da tutti, o dai più, viene eliminato: è simbolo diventato segno e ha perso la ricchezza che lo rendeva magico e potente. Resistono invece quegli elementi del pensare mitico che permettono ancora l'intuizione originaria, valida in ogni tempo in quanto è il riflesso di sentimenti universali e collettivi la cui essenza è semplicemente umana. L'opera di interpretazione risulta estremamente complessa e in effetti anche gli studiosi della stessa disciplina non raggiungono accordo e coerenza neppure nella definizione dei termini più comuni: *rito*, *rituale*, *simbolo*, *mito*, *sacrificio*. . . Ma, al di là delle grandissime differenze, riti e cerimonie suggeriscono parallelismi evidenti.

Infatti, se pure non è più possibile affermare che tutti i tipi di sacrificio si sono differenziati da una forma unica — quale, per esempio, l'assassinio originario di Freud — si deve ammettere che la struttura del sacrificio rituale è sorprendentemente simile. Siano essi sacrifici di espiazione, sacrifici di ringraziamento o sacrifici di richiesta, siano essi occasionali, domestici o solenni — per esempio, i riti di passaggio che accompagnano i momenti importanti della vita — o sacrifici periodici, legati a momenti fissi, indipendenti dalla scelta umana — per esempio, le stagioni, le fasi lunari, il raccolto — nella prospettiva di ogni società l'atto sacrificale segna sempre l'inizio o un nuovo inizio, ed è connesso con la fecondità e con la prosperità del gruppo.

Diventa qui necessaria una definizione più precisa. Ci aiutano Hubert e Mauss con uno studio pubblicato sull'*Année sociologique* nel 1898 che è rimasto, da allora, un riferimento d'obbligo per tutti gli studiosi del tema: il sacrificio è un procedimento che vuole stabilire una via di comunicazione fra il sacro e il profano, attraverso la mediazione di una vittima, reale o ideale, che nel corso di una cerimonia, reale o ideale, viene realmente o simbolicamente distrutta. Importante, e forse non del tutto ovvio, è stabilire che il sacro non è sempre l'ultraterreno. Spesso si tratta di un ideale che non trova perfetto riscontro nella realtà; di un'utopia; di certi poteri spirituali: i morti per esempio o, più semplicemente, tutto quello che ci permette di resistere ai meccanismi di illusione e delusione dell'esistenza.



Resta da determinare lo scopo della comunicazione o della mediazione. Nonostante le perplessità derivaanti dalle diverse interpretazioni possibili, ci sembra di poter accostare D'Annunzio alle linee dall'antropologia moderna. Il sacrificio è un infallibile sistema per incanalare produttivamente la violenza e per controllare la natura e gli eventi, come sostengono tutti gli etnologi; è certamente la base di scambio all'origine del potere economico primitivo;<sup>3</sup> ma è, ancor di più o ancora prima di tutto questo, *il sistema di base per garantire e rinnovare la forza e la durata della propria esistenza e della vita universale*. Eliade cita a questo proposito una ballata romena le cui componenti sono documentate in un'ampia area dell'Europa orientale: la leggenda di Mastro Manole. È la storia del capomastro che, per riuscire a portare a termine un edificio, deve murare viva in esso la propria moglie:

. . . per durare, una costruzione (casa, opera tecnica, ma anche opera spirituale) dev'essere animata, cioè ricevere insieme una vita e un'anima. Il transfert dell'anima non è possibile che attraverso un sacrificio; in altri termini attraverso una morte violenta. Si può anche dire che la vittima prosegue la sua esistenza dopo la morte, non nel suo corpo fisico, ma nel nuovo corpo — la costruzione — che essa ha "animato" con la sua immolazione. . . . Il transfert rituale della vita per mezzo del sacrificio non si limita alle costruzioni (templi, città, ponti, case) e agli oggetti utilitari: si sacrificano parimenti delle vittime umane per assicurare il successo di un'operazione, o anche la durata storica di un'impresa spirituale.

(Eliade 178-79)

Non c'è sacrificio senza redenzione e salvezza, e non c'è sacrificio senza una qualche idea di abnegazione. Chi sacrifica è costretto a rinunciare a qualcosa di suo, a un qualche bene, a una libertà, mai a se stesso. Il sacrificio di sé in nome di un grande ideale ha una fisionomia e una dinamica diversa, assume speciale importanza in contesto cristiano e trova riscontro nelle pratiche ascetiche. Anche questi aspetti del tema interessano D'Annunzio che annuncia ripetutamente progetti di opere ispirate alla religione cattolica e medita, come già aveva fatto Wagner, l'idea di una storia di Cristo, "scritta come i primitivi dipingevano". L'opera rimane per qualche tempo allo stadio di promessa agli editori ma non vede la luce neanche in contesto teatrale, quando il poeta mette in scena drammi e misteri di natura mistica e religiosa.<sup>4</sup> È possibile che la mancata realizzazione

<sup>3</sup> Norman O. Brown, citato da Ernest Becker in *Escape from Evil*, tende a dimostrare che l'attività economica, ben lungi dall'essere opera razionale intesa a provvedere ai bisogni della sopravvivenza umana, è attività essenzialmente religiosa.

<sup>4</sup> Non furono mai completate molte opere di cui abbiamo titoli, appunti, abbozzi di trame, riportati, fra gli altri, da Mario Vecchioni, *La Vita di Gesu e altre opere incomplete di Gabriele d'Annunzio* (Roma, 1953). Ricordiamo: *La Vergine e la città* (Mistero epico, dedicato a Santa Caterina); *I nuovi fioretti di San Francesco rinvenuti nella bocca del lupo d'Agobbio*; *Sante Erbelete de Ruissel, martire*. D'Annunzio progetta anche una prosa dedicata alla Madonna di Pompei, di cui racconta una trama

sia dipesa dalla scarsa tragicità di fondo della figura divina, come suggerisce Karl Jaspers che vede nel Cristo il più puro simbolo di fallimento terreno e riconosce nel peccato, anche nel tradimento di Giuda, la *felix culpa* che garantisce la salvezza. Il sacrificio di Cristo, il Dio che si concede senza calcolo e senza intermediari, è l'immolazione del *leader* che riscatta e rinnova il suo popolo, ma questa morte sacrificale, come, in genere, il sacrificio del protagonista maschile, è trattato da D'Annunzio con evidente difficoltà. (Ricordiamo l'esempio del *Giovanni Episcopo*). Al contrario, una qualche forma di nobile immolazione, nei lavori teatrali e nei romanzi, è la prerogativa che accomuna molte eroine dannunziane.

Scegliamo qui di soffermarci brevemente sulla *Città morta*, un'opera che presenta il tema del sacrificio in una serie di sdoppiamenti ormai consapevoli.<sup>5</sup> Nella tragedia due sono infatti i procedimenti sacrificali, due le vittime e due i sacrificatori. Per di più, la vicenda propone una singolare proiezione del futuro nel passato, e una coincidenza fra la perdita del passato, svanito nel silenzio, e la morte in cui svanirà il futuro. (Ricordiamo in particolare la pagina in cui Alessandro rievoca l'apertura delle tombe a Micene e la scomparsa istantanea dei cadaveri sacri a contatto con l'aria).

Il piano della grande loggia che si eleva su cinque gradini di pietra "disposti in forma di piramide tronca, come dinanzi al pronao di un tempio" (*Città morta*, I, didascalia), il bianco delle numerose statue, dei calchi, dei bassorilievi, la vista lontana delle mura ciclopiche e della mitica Porta Leoni, comunicano alla scena d'apertura un'immediata sacralità. A rendere ancora più chiaro il legame fra presente e passato le due protagoniste femminili rievocano le parole dell'inno a Eros nell'*Antigone* di Sofocle. Bianca Maria legge: "Ade, che tutto sopisce, viva mi conduce al lido di Acheronte, e priva delle nozze" (*Città morta*, I, 1), ed è un primo sentimento del destino che l'aspetta, e che è profondamente legato e giustificato dal mito.

Possiamo articolare la vicenda secondo questo schema:

*Eroe positivo*, superuomo moderno: Alessandro, scrittore, poeta, intellettuale, che per creare ha bisogno di gioia.

*Sua vittima*: Anna, la moglie cieca e veggente come gli indovini e i cantori dell'epos; creatura d'ombra, tristissima, sterile, consapevole della sua condizione di impedimento e nobilmente pronta al sacrificio.

---

interessante e ricca di spunti: i due protagonisti, lui archeologo luterano, lei mistica cattolica, in viaggio a Pompei mettono a confronto la città pagana e la città cristiana. Assistono a uno scavo nella necropoli, e al momento in cui si sentono pericolosamente affascinati dal regno della morte vengono risvegliati dai canti ricchi di "vita nuova" dei pellegrini.

<sup>5</sup> *La città morta*, elaborata fin dal viaggio in Grecia, fu scritta nel 1896 e rappresentata per la prima volta nel 1898, discussa ed elevata al valore di modello nel *Fuoco*.

*Oggetto del desiderio*: Bianca Maria, simbolo di vita, investita di funzione liberatrice e proiettata costantemente verso il futuro.

*Eroe negativo* e forza di opposizione: Leonardo, il fratello incestuoso, infetto dalla colpa e dall'orrore dell'antica stirpe degli Atridi; sarà lui a compiere l'Atto Puro.

*Sua vittima*: Bianca Maria, prima classicamente idealizzata come purissima compagna, poi colpevolizzata come causa del male.

Tutta la tragedia è uno studio di situazioni allo specchio. Alessandro e Leonardo sono rappresentazioni dello stesso personaggio. Nel caso dell'uno la spinta vitale è rivolta verso l'esterno e verso il futuro; nel caso dell'altro ogni interesse reale si proietta all'interno e verso il passato più remoto. Nello stesso rapporto stanno Bianca Maria e Anna, l'una — immagine della vittoria e della gioia generosa — vive solo nel rapporto con gli altri e ignora, o meglio *non vede*, la bruttura e la corruzione. Tormentata per l'amica e sgomenta davanti alla propria felicità, ella è pronta al sacrificio di sé: “. . . se potessi riscattare con tutto il mio sangue quest'ora d'angoscia e di maledizione, se al prezzo di un supplizio atroce potessi distruggere ogni traccia di queste cose!” (*Città morta*, III, 3). Anche Anna si prepara al sacrificio, ma per amore di sé, ed è sintomatico che prima di raggiungere la sua decisione ella si preoccupi di perdonare gli altri. Una prova, qui solo suggerita, di come l'auto-immolazione possa coincidere con l'auto-esaltazione. (Questa idea che è al centro di opere come il *De Profundis* e *Soul of Man* di Oscar Wilde viene sviluppata da D'Annunzio solo nel *Notturmo*.) Alessandro, eroe tragico, ha perso i facili impulsi del seduttore Andrea Sperelli, la sua anima si è arricchita “di virtù e di conoscenza” e ora egli si muove su un piano diverso, di intensità grave: ma gli indugi sono ugualmente impensabili. Le sue parole travolgono Bianca Maria e, senza saperlo, la rivestono d'uno splendore che, ancor più degli incredibili gioielli di Cassandra, segnano la sua vestizione simbolica, la preparazione rituale della vittima d'eccezione. La *hubris* di Alessandro che pensa di potersi opporre al Destino deve essere punita. Contro il desiderio dell'eroe non c'è infatti soltanto la figura di pena della cieca Anna, facilmente eliminabile, ma la forza di un altro desiderio.

La situazione tragica è dunque complessa, e non può essere risolta né dalla volontà di annientamento di Anna, né tanto meno dalla sparizione o dal suicidio di Leonardo, o dalla rinuncia da parte di Alessandro. Ognuna di queste soluzioni renderebbe la tragedia un dramma borghese. Nella *Città morta* invece i personaggi sono fissi nella rappresentazione dei sentimenti che li dominano e agiscono, fin dall'inizio, sotto l'impulso di un turbamento e di una inquietudine che è il riflesso della fatalità. Alessandro dirà ad Anna: “siamo la preda di una forza oscura” (*Città morta*, IV, 3), e Leonardo, sicuro dell'inevitabilità del suo imminente delitto, ripeterà alla sorella: “un duro destino è sopra di noi” (*Città morta*, IV, 1). Al centro dinamico della loro storia è, come sempre, il peccato, condizione indispensabile al compimento dell'azione eroica e dell'azione sacrificale. Nel nostro caso il peccato è la lussuria, che si scinde nelle due



direzioni che abbiamo indicato: una va da Alessandro a Bianca Maria e prevede il sacrificio simbolico e psicologico di Anna. L'altra va da Leonardo a Bianca Maria, toccando la dimensione anomala dell'incesto e si risolve nel sacrificio espiatorio della vergine. Superando "l'errore del tempo" anche l'antico peccato si ripresenta nella sua orribilità e, a riscattarlo, deve intervenire il più antico rituale purificatorio. Le colpe già ricevute alla nascita, per errore di lontanissimi avi, si trascinano per anni, tenute occulte e segrete, coperte dal silenzio, da altre colpe e menzogne. Leonardo ha stretto un nodo terribile di continuità e di affetto con le stirpi maledette degli Atridi; e D'Annunzio suggerisce che il suo animo, nobile e civilissimo, è stato invaso dal mostruoso desiderio solo per contagio: le esalazioni malefiche che emanano dalle tombe che egli è destinato a profanare hanno trasformato il suo amore di fratello in un'infamia che va tenuta nascosta. Per quanto sia orrefatto da ciò che gli è accaduto egli è "impuro" e sa di non poter pagare di persona; offrirà, al suo posto la vita della "purissima" sorella; solo così gli altri personaggi saranno liberati dal male.

È utile a questo punto tornare alla dinamica del sacrificio esemplare: il sacrificio Vedico-Indiano (Hubert e Mauss), la cui premessa generale è l'elemento più importante per capire il modo in cui D'Annunzio interpreta la funzione sacrificale. Il sacrificio è un atto religioso che, attraverso la consacrazione di una vittima, giustifica lo stato morale del sacrificatore o delle cose che gli premono; in altre parole il sacrificio rende sacri, attribuendo le caratteristiche della vittima, caratteristiche di purezza e di divinità, al luogo, al mezzo, al momento e soprattutto ai protagonisti di un'azione che altrimenti rischia soltanto di rimanere una violenza delittuosa. Interessanti cerimonie consacrano il sacrificatore. Nei giorni, spesso nei mesi, che precedono il sacrificio, egli viene isolato perché possa perdere le sue qualità personali e temporali. Gli vengono tagliate le unghie, i capelli; viene vestito d'abiti nuovi e bianchi, coperto di veli. Nessuno può toccarlo. Egli può bere solo latte, e la sua pelle diventa luminosa. È ritenuto essenziale un lungo periodo di astinenza: come non pensare allo stato allucinatorio di Aligi, che digiuna e prega con Mila "senza toccarla"; a Giorgio Aurispa, che nei giorni e nelle notti precedenti il doppio sacrificio, rifiuta Ippolita; alla preghiera di Gigliola di Sangro, o alle pagine che descrivono con grande minuzia di particolari l'immolazione di Vanina, nel *Forse che sì, forse che no*. Il luogo e i mezzi sono anch'essi importanti e vanno scelti a seconda dello scopo da ottenere, ma nei sacrifici più solenni non mancano mai acqua e fuoco, simboli ricorrenti nell'opera dannunziana:

Il fuoco e l'acqua, i due elementi primordiali, passarono su tutte le cose, cancellarono ogni segno, si diffusero, errarono, lottarono trionfarono, favellarono, ebbero un verbo, ebbero un linguaggio per rivelare la loro intima essenza, per raccontare i miti innumerevoli ch'eran nati dalla loro eternità.

(*Il fuoco* 590)

Particolare attenzione viene sempre riservata alla vittima.

Abbiamo già detto che D'Annunzio esplora di preferenza ogni aspetto che lega il sacrificio alla tematica amoroso-sensuale, ma è pur vero che l'erotismo ha valenza ambigua per tutti gli artisti fra i due secoli, e viene visto a un tempo come liberazione e come minaccia dell'ispirazione, come prevaricazione o come dono sublime:

Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau, l'autre c'est le sujet, la victime. . . . Ces yeux de somnambule révoltés, ces membres dont les muscles jaillissent et se roidissent comme sous l'action d'une pile galvanique, l'ivresse, le délire, l'opium dans leur plus furieux résultats, ne vous en donneront certes pas d'aussi affreux, d'aussi curieux exemples. Et le visage humain, qu'Ovide croyait façonné pour refléter les astres, le voilà qui ne parle plus qu'une expression de férocité folle, ou qui se détend dans une espèce de mort. . . . Épouvantable jeu où il faut que l'un des joueurs perde le gouvernement de soi-même! . . . Moi, je dis: la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. — Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.

(Baudelaire, *Journaux intimes* 390)

La coppia degli amanti più appassionati è unione di soggetto e oggetto, di carnefice e vittima; l'amplesso è un gioco spaventoso il cui supremo piacere consiste nella certezza di fare il male. In molti romanzi, come in molte posizioni ideologiche, è evidente che la trasgressione si rivolge al sesso come al terreno più facile e più innocuo. Ma l'idea che il sesso riscatti e renda innocente tutto ciò che tocca, compresa, paradossalmente, anche l'aggressività, è solo un'illusione. Ne risultano pagine e opere, talora impietosamente comiche, che presentano nel furore orgiastico la giustificazione della violenza.

Valga l'esempio della mania che possiede la povera Gradeniga, eroina del *Sogno di un tramonto d'autunno* e tipo femminile emblematico nella galleria dannunziana. I suoi sentimenti sono violenti e assoluti: l'ambizione di potere la spinge al matrimonio col vecchio doge; la passione per un giovane bellissimo, curiosamente senza nome, la induce all'uxoricidio e le garantisce ebbrezze di "carnalità quasi selvaggia".<sup>6</sup> Il giovane che Gradeniga desidera, diventa la sua "preda" e finisce con l'aver terrore del suo desiderio e della sua crudeltà. L'atto sessuale e il desiderio sono cose violente, sadiche, dissacranti, e vengono

<sup>6</sup> Nella sua analisi dei temi fondamentali della letteratura romantica Mario Praz esamina più volte la funzione distruggitrice dell'amore-passione, e parla di "cannibalismo sessuale". Con interesse notiamo che la funzione "sadico-sacrificatoria" può essere indifferentemente attribuita all'uomo e alla donna "fatali" e che, secondo una consuetudine che non è soltanto letteraria, il "maschio violento" della prima parte del secolo cede il passo alla femmina impietosa e impura, lasciando il meccanismo sostanzialmente immutato.

accompagnate dal senso della morte. A rincararne la dose, in questo *Sogno* anche l'inevitabile donna rivale, mai visibile in scena, non è la vergine pura di tante altre opere ma è ella stessa *femme fatale*, pericolosa e crudelissima, e muore, come si conviene a un tale simbolo di forza carnale, arsa sul rogo profumato che è diventata la sua nave, ma non prima d'aver provocato una vera strage fra i suoi adoratori, eccitati e accecati dal desiderio comune. Qui la tematica è appena accennata, suggerita più che svolta; ma è chiaro che Pantea è sacrificata per le stesse ragioni che imporranno il sacrificio di Basiliola e di Mila e, non a caso, nello stesso modo; così come è evidente che Gradeniga risponde a un meccanismo vittimario diverso che è quello della Foscarina, quello di Fedra, in parte quello di Anna nella *Città morta*, di Silvia nella *Gioconda*. Identico rimane infatti l'atteggiamento del lussurioso D'annunzio verso la lussuria: forza primaria e irriducibile e colpa di cui purificarsi. L'anima soggiace al fascino dell'istinto ma spogliarsi della colpa significa spogliarsi anche della felicità.

La vittima è comunque la scelta più importante e si opera, in genere, fra quelli che per qualche ragione inquietano, turbano o stimolano desideri sentiti in qualche modo come illeciti. All'animale totemico del rito vedico, come di molti altri antichi riti, si accostano in tempi più vicini a noi, il re, il capo, il malato, il defunto, il neonato, l'adolescente, la donna. Come dice Freud in *Totem e Tabù* tutti questi esseri possiedono qualcosa di alieno che il sacrificatore teme o desidera, oppure teme e desidera al tempo stesso. La donna, il malato, l'infante eccitano per la loro particolare debolezza, per il loro stato di impotenza. Il re, e come lui ogni figura di autorità, stimola il desiderio per la ragione opposta.<sup>7</sup> Il giovane tenta per la propria innocenza e per lo stato nuovo di piacere che egli conosce — Aldo e Vanina, protagonisti del *Forse che sì, forse che no* (romanzo esemplare per la trattazione del tema sacrificale quanto *La città morta*); l'innocente bambino di Giuliana Hermil, tutti i fanciulli morti o malati dei *Romanzi della rosa* sono espliciti esempi. L'importanza della vittima, già tanto grande da determinare la scelta della vittima stessa, viene sempre ulteriormente accresciuta; i suoi poteri sono esagerati fino all'inverosimile, perché deve

---

<sup>7</sup> Presso molte popolazioni africane l'incoronazione del re fu per lungo tempo un atto di violenza incestuosa, soprattutto se l'incoronazione avveniva durante rituali periodici di ringiovanimento. Frazer e altri antropologi documentano che molti popoli primitivi consideravano il re come l'incarnazione della fertilità. Fintanto che egli si mantiene giovane, sano e sessualmente attivo la terra è fertile e il bestiame cresce, ma appena il re si ammala o semplicemente invecchia la terra stessa minaccia di soffrire. Il re non può dunque morire di morte naturale, ma deve essere ucciso in modo che i suoi straordinari poteri di vigore e di fertilità passino intatti al suo successore. Frazer continua: "... the king is slain in his character of a god or demi-god, his death and resurrection, as the only means of perpetuating the divine life unimpaired, being deemed necessary for the salvation of his people and the world" (*Golden Bough*. 267). E anche Robert Lord Raglan e Joseph Campbell forniscono centinaia di esempi di morti regali in funzione di riti di fertilità.



diventare responsabile di ciò che accade. Al processo di divinizzazione — e qui ogni figura femminile dannunziana può servire da esempio —, necessario all'inizio, fa séguito un'intensa ostilità. Nei confronti della vittima, infatti, l'ambiguità è sostanziale ed inevitabile: resa responsabile d'ogni catastrofe, deve essere sacrificata; la sua immolazione segna il ritorno alla vita, lo scioglimento d'una difficoltà, la fondazione di una comunità nuova. Contro la vittima la comunità sfoga la sua naturale violenza

nell'assoluta convinzione di aver trovato l'unica causa del suo male. Si trova poi priva di avversari, purificata da ogni ostilità nei riguardi di coloro contro cui, un istante prima, manifestava una rabbia estrema. Il ritorno alla calma sembra confermare la responsabilità di questa vittima nei disordini mimetici che hanno turbato la comunità austera. La comunità si percepisce come del tutto passiva di fronte alla sua vittima, che appare invece il solo agente responsabile della vicenda.

(Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo* 45)

Solo a sacrificio compiuto si rimediano le conseguenze di un errore, si elimina il male, si è riammessi nella comunità, si rientra nello stato di grazia, qualunque esso sia, *si rinasce*. Il sacrificio è dunque il perno centrale su cui ruotano i grandi sistemi teologici della Morte-Rinascita e della Morte-Sopravvivenza. In entrambi i casi la morte è la fecondità e la fecondità è il risultato della morte. Di questa legge universale ci si appropria, miticamente, per i propri fini vitali. Sembra infatti che gli uomini, desiderosi di venire a patti con la trasgressione, abbiano da sempre seguito la tendenza a trasferire le loro angosce e i loro conflitti su vittime arbitrarie. Il capro espiatorio è la vittima perfetta perché non sa o non può difendersi, e questo è un meccanismo psicologico spontaneo, come viene rivelato dal rito sacrificale descritto nel Vecchio Testamento:

... [Aronne] gli porrà le due mani sulla testa e confesserà su di lui tutte le colpe dei figli di Israele, tutte le loro trasgressioni, tutti i loro peccati. Dopo averli riversati sulla testa del capro lo manderà nel deserto per mano di un uomo a ciò designato e il capro porterà su di sé il peso di tutte le loro colpe in una terra disabitata.

(Levitico 16:21-22)

Il capro espiatorio, come ogni vittima sacrificale, è infatti un mezzo per convertire la violenza sterile in valori culturali positivi.<sup>8</sup> Per questo non c'è

---

<sup>8</sup> È così anche nei sacrifici umani di fondazione che D'Annunzio considera con sottile acume antropologico nelle *Vergini delle rocce*, nella *Nave* e nella *Gloria*. Il sacrificio della vittima giusta, compiuto nel modo giusto per il giusto motivo, garantisce il successo dell'azione che si vuole intraprendere e il ritorno dell'armonia, e permette di intraprendere un'attività nuova. Hubert e Mauss notano che, dopo la lunghissima preparazione, l'uccisione stessa dell'animale sacrificale deve essere molto rapida. Un'attenzione particolare prescrive che il sangue sia raccolto o fatto scorrere copiosamente, e che il grasso e la pelle siano attentamente bruciati. Anche i resti

veramente bisogno di un agente esterno di condanna. Il tabù è un comandamento della coscienza morale, e coscienza equivale a conoscenza; la sua violazione fa sorgere un tremendo senso di colpa che è tanto più ovvio quanto più è ignota la sua origine. La colpevolezza di Edipo non è mitigata dal fatto che è stata acquisita contro la sua volontà; chi ha coscienza sente in sé stesso la giustificazione della condanna, e soprattutto la necessità dell'espiazione.

È chiaro che il sacrificio animale delle origini non ha meno valore del sacrificio umano; viene sempre sacrificato, infatti, l'animale dal quale dipende il benessere della comunità, quello che ne garantisce la sopravvivenza. I prodotti dei sacrifici: la carne, il grano, il cibo in genere sono cose sacre perché danno la vita; si sacrificano tori, capri e agnelli perché si spera di ottenerli di nuovo, moltiplicati. Il dolce odore delle carni bruciate sul rogo sacrificale pacifica e lusinga anche il dio del Vecchio Testamento. Dopo il diluvio universale uomini e bestie, mondati dalla lunga purificazione d'acqua, sono di nuovo soli sulla terra, al momento di un nuovo principio. Essi potranno fondare una società nuova ma hanno bisogno dell'assicurazione divina e, per prima cosa, sacrificano: la vita per la vita.

Il meccanismo continua ad oscillare ancora oggi fra i termini del sadismo e del masochismo, dell'egoismo e dell'altruismo, della soddisfazione e della rinuncia, che sono poi gli eterni tentativi di sconfiggere la Morte nell'unico modo possibile: sconfiggendo la propria mortalità. Sogno impossibile dalle conseguenze disastrose, avvertono gli antropologi. È per desiderio di grandezza e di immortalità che l'uomo uccide e distrugge. L'eroe omerico è tale perché ammassa intorno a sé il più grosso mucchio di cadaveri; e Achille, il più grande e il più infelice degli eroi, è più d'ogni altro consapevole della scelta. Una volta per tutte vengono stabiliti i termini del dilemma, almeno per quanto riguarda la cultura occidentale: la paura della morte è superata soltanto da un terrore più profondo, quello della vita insignificante. Achille potrebbe rimanere accanto alla sua sposa in sicurezza felice, ma allora sarà dimenticato. Anche Ulisse abbandonerà ancora una volta Penelope per rimettersi in viaggio, riconquistando il suo diritto all'immortalità. A garantirla gli interverrà il poeta, e il modello che egli proporrà avrà fascino sicuro e inestinguibile. All'Ulisside vagante e assetato

---

della vittima sono infatti sacri e contagiosi, e devono di conseguenza essere trattati in modo speciale o eliminati. In una delle ultime scene del *Piacere*, tutte le cose appartenute a Maria Ferres, la vittima di turno, sono inspiegabilmente messe all'asta e vendute. I casi di distruzione più violenta sono i più solenni e i più gravi. L'immolazione e la distruzione avvengono allora in un momento solo: la vittima è bruciata sul rogo o precipitata da una torre o in un abisso. (È la morte per deiezione, il *katapontismós* degli antichi miti, che ricorda il tragico salto degli ammalati d'amore dalla roccia di Leucade.) Questo tipo di sacrificio è in genere dedicato agli dei infernali perché si immagina la vittima carica di un potere magico eccessivo e pericoloso. Tali sono certamente Ippolita Sanzio (*Il trionfo della morte*), Mila di Codro (*La figlia di Jorio*), Basiliola Faledra (*La nave*), per continuare con i nostri esempi.

di nuove glorie marittime, l'altro grande interprete del tema sacrificale, Giovanni Pascoli, potrà opporre la stanchezza inesorabile del suo vecchio Odisseo, investito del compito di vanificare desideri e illusioni e destinato a un ritorno nel nulla.

Ma i numerosi omicidi letterari di D'Annunzio, di cui abbiamo offerto un esempio, non possono apparirci soltanto come soddisfazioni catartiche di un egoismo fortemente aggressivo. Essi assumono invece la funzione di vere e proprie offerte sacrificali che intendono trasferire sulla vittima la paura e la morte, ed assorbire dalla vittima la purezza e la vitalità; sono, dunque, meccanismi che segnano la partecipazione dell'artista sacrificatore al ciclo morte-rinascita. Come dice Morin, "l'amante sfortunato, se è scrittore, può sfuggire al suicidio, facendo suicidare il suo eroe". L'accettazione dei rischi che il "sacrificare" comporta e l'armamentario di simboli mortuari-cimiteriali che ogni sacrificio implica servono a dar valore e a formalizzare uno stile di vita che non si vuole all'insegna del nichilismo. Quello che D'Annunzio combatte, infatti, è proprio quel senso del nulla esistenziale che pervade la poesia pascoliana. Si è legati alla vita finché dura l'abitudine dell'ideale e finché si è capaci di sostituire una realtà immaginata a tutte le esperienze più comuni e fuggevoli.

*State University of New York at Binghamton*



### Works Cited

- Baudelaire Charles, *Journaux intimes, Oeuvres complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1980.
- Becker Ernest, *Escape from Evil*, New York, New York Press, 1975.
- D'Annunzio Gabriele, *La città morta*, in *Tutto il teatro di Gabriele D'Annunzio*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1939.
- \_\_\_\_\_, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, vol. 2, Milano, Mondadori, 1942.
- Eliade Mircea, *Maître Manole et le monastère d'Arges, De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Payot, Paris, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- Frazer Sir James, *The Golden Bough*, New York, 1922.
- Freud Sigmund, *Totem e tabù*, Torino, Boringhieri, 1980.
- Girard René, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983.
- Hubert H. & M. Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, De Minuit, 1968.
- Jaspers Karl, *Tragedy is not enough*, London, Gollancz, 1953.
- Jesi Furio, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura della Mitteleuropa*, Torino, Einaudi, 1979.
- Morin Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Du Seuil, 1970.
- Praz Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948.
- Vecchioni Mario, *Saggi di critica dannunziana*, Roma, Edizioni Aternine, 1957.



## **“Il divino pregio del dono”: Andrea Sperelli’s Economy of Pleasures**

The blend of primitivism and aestheticism in D’Annunzio’s art has received considerable attention. Scarfoglio’s and Praz’s observations on the coexistence of barbarism and refined culture in the most monumental figure of Italian decadence have been followed, among others, by those of Borgese (*D’Annunzio*), Marzot (*Decadentismo*) and Alatri (*D’Annunzio*). However, these critics tend to emphasize the transition from the barbaric naturalism of *Novelle della Pescara* to the languid sensuality of the decadent D’Annunzio, which was itself soon disavowed by the heroic ideals of his later works under the influence of Nietzsche’s philosophy.<sup>1</sup> Even when primitivism and decadence are treated as two sides of the same coin, as in the case of Alatri, the main justification is their common descent from and critique of the Romantic ideal. The residual ethnographic interest of D’Annunzio’s Overman in the people is taken as a mere occasion for conveying an aristocratic contempt — almost a physical horror — for “la razza.” Thus the superior artist replaces the naturalist, just as the Nation supplants the indigenous crowds of his Abruzzo.

By calling attention to surprising parallels between the themes of D’Annunzio’s works and the purposes of anthropology in general, and Italian anthropology in particular, I would like to show that D’Annunzio’s pursuit of a higher morality through art is, in fact, far from incompatible with the natural history of man that the social sciences of the time were compiling precisely by studying native cultures.

The leitmotif of gift-exchange reveals how D’Annunzio shares the anthropological temper that at the turn of the century approaches primitive ritual in search of a redemptive moral economy against the degeneration of Western society. Already in *Il Piacere* it is the work of art which becomes the repository of the alleged nobility of precapitalist communities founded upon the practice of unconditional giving. Conceived as the absolute squandering of fleeting sensations, decadent beauty is the meeting point of aesthetic purposelessness and

---

<sup>1</sup> Also Guy Tosi (“D’Annunzio parnassien”) privileges a decisive turning point from D’Annunzio’s naturalistic phase to the byzantine and symbolist poetics of *La Chimera* — which he takes as the result of a crisis, although not as a radical rupture.



of a non-normative and non-utilitarian ethics.<sup>2</sup> At the same time, however, D'Annunzio's aesthetics well shows that the ideology of cultural otherness can be as effective as the doctrine of power and beauty. Although it is seen as an alternative to an ugly modernity founded upon technology and private acquisitiveness, the appropriation of primitive cult values is far from being innocent. As it undoes the imperatives of material accumulation, the archaic ritual of ceremonial expenditure repays each practitioner with a symbolic revenue, namely, the aura of magnificence and distinction reserved for tribal chiefs. The aesthete thus turns into an *arbiter elegantiarum*: the master of a utopian community of privileged individuals who will rise above the ordinary pleasures of mass society.

### *1. Primitive Culture and the Ecstasy of the Beautiful: Relocating Il Piacere*

If at the outset of the new century the influence exerted by the non-utilitarian aspects of tribal ceremonies upon the European literary and philosophical milieu is apparent, attention to the status of Italian anthropology in the second half of the nineteenth century can throw further light upon the "primitive" consciousness informing D'Annunzio's aesthetic and ethical vision.<sup>3</sup>

In 1870 Paolo Mantegazza, explorer, senator, tireless writer and leading

---

<sup>2</sup> In her study of the ritual and anthropological aspects of D'Annunzio's works, Rosamaria LaValva concentrates on the relevance of sacrifice as a propitiatory act for creativity. Moving beyond some of her suggestions, I would like to underscore more specific implications which can be drawn from the evidence she herself provides. For instance, La Valva rightly observes that the lyrics of D'Annunzio's *Laudi* represent a rare condition of physical and spiritual harmony independent of and prior to a sacrificial order. As will already emerge from the first section of my paper, this powerful desire for a joyful life unmediated by calculation synthesizes the very characteristics of the symbolic economy of gift-exchange, in which Modernist aesthetics finds a model for cultural estrangement against the profit-oriented and instrumental West. Significantly, the "*disinteressata avventura*" (LaValva 13; my emphasis) to which LaValva assimilates the artistic enterprise of the *Laudi* is already at work in *Il Piacere*, where the disinterestedness of beauty is at one with the exhilarating experience of dissipation of material and erotic property. For a comparative study of decadent aesthetics and the ethics of ceremonial expenditure in turn-of-the century European literature and culture, see my "Beautiful Gifts, Sublime Sacrifices. The Aestheticization of Ethics in Wilde, Huysmans, and D'Annunzio."

<sup>3</sup> La Valva's discussion of the theory of sacrifice in an early twentieth-century anthropologist like Marcel Mauss, for instance, can be substantially integrated by references to his *Essai sur le don*, a work which has inspired the antimodernity of a great deal of modernist and post-modernist intellectuals such as Georges Bataille, Jean Baudrillard, Martin Heidegger, Jacques Derrida or the less popular members of the M.A.U.S.S. (Mouvement Anti-Utilitariste dans les Sciences Sociales). For the aesthetic recuperation of the gift in recent critical theory see Pecora, *Households* and "The Sorcerer's Apprentices."

Darwinian scientist, inaugurates the first course of anthropology at the University of Florence by welcoming this new discipline as the study of humankind in its countless varieties, as a "storia naturale dell'uomo" encompassing art and literature, as well as politics, morals and right. Observation and experiment will allow the anthropologist to be free from the myths of the mind, yet Mantegazza promptly combines the maxim of the serene and lucid Greek genius — "know thyself" — with that of the fantastic and mysterious land of the aurorae boreales — "man is the joy of man" taken from the sacred books of the Edda (*Darwinismo* 117). Indeed, what strikes us in Mantegazza's writings is not so much the detachment of the scientist's gaze as a surcharge of enthusiasm for his object of study, a reflection of the exuberance that captivated him during his voyages through primitive culture. Mantegazza's versatile pen can thus write as easily on the human skull as on the physiology of pleasure (*Fisiologia del Piacere*, an uncanny affinity with the title of D'Annunzio's novel), on Epicurus, on legends of flowers, and on his mother. Various portraits made by Mantegazza's contemporaries unanimously emphasize the pivotal role played by sensations and emotions in his scientific treatises, his fantastic novels, and his philosophical essays. For Paolo Riccardi, one of his disciples, Mantegazza

ama il buono e adora il bello. Ha la parola facile, ideazione vivace; e appena la più piccola tensione sentimentale fa capolino, appena l'entusiasmo va a scuotere quelle fibre nervose, ciò che in lui è cosa facile, allora l'immaginazione colorisce, la fantasia abbellia, l'entusiasmo vivifica la frase, adorna l'idea che diventa splendida e vivace.

(*Saggio* 54)

And with a similar tone, Angelo De Gubernatis locates Mantegazza's charm in his "vivacità immaginosa," his "ardore generoso," and his unconditional love for the beautiful "sotto ogni forma, sia il volto di una bella donna, o un grande carattere, o uno splendido poema, o un libro sapiente, o un'opera generosa." Mantegazza "ama con impeto e senza misura" (*Dizionario* 681).<sup>4</sup> Benedetto Croce further substantiates the unique combination of scientific and erotic curiosity in the father of Italian anthropology, who would talk about "cose sessuali con un misto tono di sacerdotale ministro delle dolci voluttà e, insieme, di saggio e scientifico moderatore" (*Letteratura* VI, 55).<sup>5</sup> What these profiles underscore is a temper, a veritable *Weltanschauung*, which can be synthesized in the "Gaudeamus igitur!" pronounced by Mantegazza in his speech for the

<sup>4</sup> De Gubernatis himself invited Mantegazza to Rome for a talk "sul buono del bello" (Fratelli ed. *Paolo Mantegazza* 99).

<sup>5</sup> These are probably good reasons for the renewed popularity that Mantegazza has enjoyed in the 1970s. See for instance Mariotti in *L'Espresso* 1979.

thirtieth anniversary of the *Società italiana d'antropologia e di etnologia* (Archivio 2) and which he himself praises in the non-Western cultures he came across in his many expeditions from Lapland to India and South America. Against the beastly savage execrated by the Catholic Church,<sup>6</sup> as well as against the figure of the barbarous aesthete constructed by the disciples of positivism, Mantegazza endorses a non-normative, aestheticized ethos which emerges with as much vigor from his ethnographic studies as from his meditations on art and science in advanced societies. The result of such operation is a blend of two apparently incompatible values that Mantegazza repeatedly extols with the formula "In art, the beautiful; in science, the true."

It is significant, for instance, that he opens his *Epicuro. Saggio di una fisiologia del bello* by conceiving of a fusion of scientific rigor, aesthetic emotion, and religious cult progressively associated with the non-alienated life of primitive populations:

*Epicuro* non è un cognome, e neppure un nome di battesimo; ma è un nome *patronimico* o piuttosto un nome di *clan*. Il mio libro non è una storia del bello, e molto meno un trattato d'estetica; non è un lavoro di pura psicologia o un inno d'entusiasmo per le cose belle; ma è un po' di tutto questo; per cui col diritto di padre l'ho voluto battezzare d'*Epicuro*; anche perché per me il culto del bello è la mia religione e credo che il vero e savio epicureismo consista nell'amare, nell'adorare e nello studiare il bello; unico Dio che non tramonta mai nel cielo dell'umanità.

(*Epicuro* vi-vii)

Mantegazza locates the rise of the aesthetic sensibility at the outset of civilization, observing that "appena compare l'uomo nei primi crepuscoli delle età preistoriche, lo vediamo non solo scegliere le donne più belle, ma ornar sé stesso e i suoi istrumenti . . . prima ancora di vestirsi e di fare una casa" (*Epicuro* 24-5). For his part, he is fascinated by those aspects of modern life still faithful to non-calculating, irrational and emotional impulses. After ancient Greece, it is the Italian people which, for him, best express this ethos, which associates love for beauty with boundless expenditure:

A Napoli i fruttaioli vendono i fichi e l'uva, ornandoli, con gusto squisito, di foglie e di fiori; e in molte case povere, sulle scale sgangherate e sudicie, si vede una statua. A Firenze spesso chi manda al Mercato due lire per il desinare ne spende mezza in fiori.

(*Epicuro* 128)

Attention to the centrality of the beautiful as an ethical principle is the criterion

---

<sup>6</sup> It is enough to refer to the long polemical articles against Darwinism and the criminals of modern science published in *Civiltà Cattolica*, where both the scientists' experimental method and the passions of primitive races are taken as signs of depravity and degeneration ("Il metodo sperimentale"; "Civiltà moderna").



that allows Mantegazza to establish a continuity between primitive cult values and contemporary folklore. Mantegazza actually remembers seeing "indiani, americani, negri, europei d'ogni nazione rimanere estatici e col volto raggianti di gioia dinanzi alle grandi scene della natura, fossero pur tramonti di sole o aurore boreali o foreste in fiore" (*Epicuro* 146). And when he asked a Negro from Zambesi what he meant by *sanctity*, he received this answer:

quando una pioggia abbondante è caduta durante la notte, quando la terra, le foglie e i bestiami ne son stati lavati, quando il sole comparendo fa vedere una gocciola di rugiada in ogni stelo di erba, quando si respira un'aria pura e fresca; ecco la *sanctità*!

(*Epicuro* 147)

With an attitude which — as we will see — brings him even closer to the agenda of decadent aesthetics, Mantegazza takes the beautiful as "il più grande creatore del progresso" (*Epicuro* 239), since he sees in beauty simultaneously a productive force and "il lusso della natura umana" (*Epicuro* 240).

Unquestionably Mantegazza is a unique figure in the panorama of European science; yet his ideas, however unrivalled for their ardor, are far from alien to the less colorful concerns of the newborn Italian anthropology. From Carlo Cattaneo's ethnographic perspective and the cultural relativism strongly emphasized by Pasquale Villari against the scientific dogmas of his time, through Domenico Comparetti's and Angelo De Gubernatis's blend of philology, mythology and folklore studies, the image — so much sustained by missionaries — of barbarians and savages as embodiments of an immoral and perverted alterity is finally replaced by an attention to the continuity between archaic and advanced social customs. With the creation of the *Società Nazionale per le Tradizioni Popolari*, De Gubernatis brings to the foreground his notion of history as a network of encounters of diverse peoples, and he investigates the domestic aspects of everyday life. Primitive rituals start being examined not only as archaeological documents about Italy's ethnic origins but also as a living presence into Italian modern cultural forms.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Italy is hence promptly receptive of the new definition of culture introduced by the father of British anthropology, E. B. Tylor. Although as a whole Tylor does not question the Eurocentric standpoint, his seminal work *Primitive Culture* aims at relating "the civilization of the lower tribe . . . to the civilization of the higher nations" and interprets culture as "that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and other capabilities and habits" (*Primitive* 1), thus making us "the transmitters and modifiers of the results of long past ages" (*Primitive* 17). For a survey of the birth and evolution of Italian anthropology in the last two centuries see *L'antropologia italiana*; Grottanelli, "Ethnology and/or Cultural Anthropology in Italy." In addition to Mantegazza, Italy also offers another example of a fieldwork anthropologist and explorer — Lamberto Loria — who went to the Trobriands more than thirty years before Malinowski.

D'Annunzio probably became acquainted with Mantegazza and his Darwinian circle as early as in his school years at the Collegio "Cicognini" in Prato, where he first read an Italian translation of *The Origin of Species*, showing considerable interest in the *struggle for life*.<sup>8</sup> Unquestionably, in any case, Mantegazza's charismatic personality cannot have left D'Annunzio unscathed some years later, when they both wrote regularly for the journal *La tribuna*, published their works with Emilio Treves, and were linked to his cultural circle.<sup>9</sup> Indeed, it is essentially with the words and the triumphal tone of Mantegazza's inaugural speech that in his 1887 article titled "Per una festa della scienza" D'Annunzio celebrates another scientist, Jacopo Moleschott, for his ardent dedication to the study of life through anthropology (just what the novel does in the domain of art, D'Annunzio adds), praising that unity of method which can investigate indistinctly into "la natura dell'uomo, la coltura dell'uomo, i suoi diritti, i suoi errori, la sua poesia, il suo Ideale" (*Pagine disperse* 396).<sup>10</sup> Moleschott's portrait in this article is that of a heroic figure containing in a nutshell the qualities of D'Annunzio's artist: "Quando ha detto: — La Morte da cui la Vita, vera fenice, risorge — ha trovato veramente un gesto *creatore*". Not accidentally, the lyric tones of Moleschott's scientific eloquence stir in D'Annunzio the passion of a line in Shelley's *Prometheus Unbound*, "This is alone Life, Joy, Empire, and Victory — là soltanto è la Vita, la Gioja, l'Imperio e la Vittoria!" (*Pagine* 397). Such passionate cheer for science, to be sure, will be audible in D'Annunzio's major works, despite his later indictment of the French novelists for their adhesion to the strict laws of the experimental method. Far from repudiating science in bulk, he will only resist its stifling determinism, precisely in the name of the exhilarating plunge into the multiplicity of life that anthropology could grant. (Curiously, Mantegazza himself criticizes Zola in *Gli Amori degli uomini* for his dull and nauseous realism.) In the ferments of anthropology, even before the influence of German idealism, D'Annunzio finds the raw material for his concept of the world as the representation of the self, hence different for each of us. Mantegazza had already maintained that there are no species in nature, only individuals, and that

---

<sup>8</sup> References to D'Annunzio's interest in Darwin's theories can be found in Becker, "D'Annunzio and Darwinism." It is important to remember that Darwin himself quotes Mantegazza several times in his works.

<sup>9</sup> For Mantegazza's collaboration with "La Tribuna" in the same years as D'Annunzio, see *Pagine disperse* 41. For Comparetti's and D'Annunzio's participation in the intellectual circle of Scarfoglio, see Fabre, *D'Annunzio* 17. Interesting details about D'Annunzio's and Mantegazza's long collaboration with Treves can be found in Grillandi, *Emilio Treves*.

<sup>10</sup> The remarkable influence of positivist science upon D'Annunzio emerges explicitly also from *Libro segreto*, where D'Annunzio defines himself "discepolo e seguace di Jacob Moleschott che mi ricambiava l'affetto" (*Libro segreto* 32).

"la vita è la riflessione del nostro io nel mondo che lo circonda" (*Fisiologia* 279). Similarly, D'Annunzio later retains those sections of Moleschott's speech in which man is said to measure the universe with his own senses and to recognize the human absolute precisely in the relationship between his senses and the world. Furthermore, by providing man with a complete knowledge of himself, anthropology confers on him the harmony of a work of art, since at the roots of his nature man finds the fruits of the good and the beautiful. Indeed, "L'antropologia abbraccia l'etica, e l'estetica" (*Pagine* 396).

Precisely from anthropology — this science of the future open to emotions and mystery — *Il Piacere* draws the ethical and aesthetic paradigm that in the Preface to Francesco Paolo Michetti extols un "vivere . . . più primitivo" (*Piacere* 10). D'Annunzio's "rendimento di grazie" to his friend for his "limpida semplicità" (*Piacere* 9) engages art in an economy of gift-exchange. Alienated from its owner, the work of art literally returns to its place of birth, to the "semplice e serena pace" of Michetti's "vasta casa" which bestowed upon D'Annunzio the inspiration for *Il Piacere*. Introduced as a gift, art conveys an ethos of innocence and generosity. In D'Annunzio's recollection, the novel taking shape page after page is as touching an event as the marvel of Michetti's growing child and owes its traces of "pietà umana e . . . bontà" (*Piacere* 10) to the candor of this young life. In the child's laughter and in his little hands reaching out for the other, D'Annunzio finds the material signs of that freedom and lavishness which he wants to reiterate with his labor of gratitude. By dedicating the work of art back towards its origins, D'Annunzio accepts to disburse his gift, presenting himself as the servant, rather than as the owner, of the fruit of the creative spirit. He thus conceives of art under the aegis of change. Far from pursuing an ideal beauty "che non ha tramonti," his talent is in the service of squandering and forgetfulness. To the negative reciprocity that converts a gift into private capital in the name of profit, D'Annunzio opposes circulation, made possible by a non-analytic, non-dialectical consciousness. If "la Vita" (*Piacere* 9) must be the object of art, the gift asks that both the donor and the recipient suspend control and disbelief and be transformed by its erotic bond. The "premere inconsapevole" (*Piacere* 10; my emphasis) of the child's heel over the pages of the volume is the powerful symbol and augury that — at the end of the dedication — reinstates the plenitude of life over the scarcity of *logos*.

In *Il Piacere*, indeed, aesthetic activity functions precisely according to the unconditional dissipation typical of those ceremonial economies which are inviting European intellectuals to "go primitive." From that "Carlo Baudelaire" he admired so much, D'Annunzio had already learnt that the painter of modern life constructs beauty as the ephemeral new of modernity, a beauty stemming neither from nostalgia of the past, nor from worship of the future, but rather conceived as an aesthetics of the instant celebrating the transitoriness of the present. What is at stake in the ephemerality of the new is precisely the principle of profitless, pure loss of energy intentionally wasted to the detriment of the



growth of the system, as in Georges Bataille's notion of *dépense* (*Part maudite*). Produced for the sake of destruction without reserve, decadent beauty wants to be the accursed share of the utilitarian moral and economic bourgeois system precisely by asking to be pleasurably consumed as always superabundant and without return. Against the cult of labor that D'Annunzio polemically recognizes as the only purpose of contemporary life and as the killer of dreams and mystery, the decadent aesthetics of *Il Piacere* inaugurates a veritable "general economy,"<sup>11</sup> since it puts the ethos of permanent possession and accumulation at the mercy of a glorious and unproductive expenditure.<sup>12</sup>

The non-calculating liberality that *Il Piacere* associates with art is significantly the main feature of those native cultures that fascinated Mantegazza even before anthropologists like Bronislaw Malinowski and Marcel Mauss. Beyond need, utility, or gain, the main feature of the Trobriand islanders in Malinowski's *Argonauts of the Western Pacific* appears to be a spontaneous "impulse to display, to share, to bestow" — the ethos of "giving for the sake of giving" (*Argonauts* 96; 175). As shown by the ritual of the Kula ring — the circle of various tribal communities within which gift-exchange takes place — property is conceived as temporary, as a synthesis of free expenditure, eros, and aesthetics. Residues of Malinowski's romantic idealization and aestheticization

---

<sup>11</sup> Precisely non-utilitarian, sumptuous expenditure illustrates the positive property of loss that is synthesized by Bataille's notion of "économie générale" against the prosaic "économie restreinte" of production and accumulation.

<sup>12</sup> By yielding without reservation to all the metamorphoses and illusions of existence, the novel as thanksgiving anticipates the Nietzschean tones of D'Annunzio's subsequent "Laus vitae" in *Maia*, where the beauty of life is precisely inseparable from its being a "dono d'oblio" (*Versi* II, 13). Through art the poet celebrates and perpetuates the ethics of transitoriness that life gratuitously bestows upon him. As a lover of "Diversità" (*Versi* II, 15), he is born every morning into a temporality which makes him passionately embrace ineluctable change. The poet of *Maia* hence becomes the child extolled by Zarathustra precisely for being able to conquer the world through a "game of creation" made possible by "innocence and forgetting, a new beginning . . . a sacred 'Yes'" (*Zarathustra* 27) to the delightful multiplicity of life. For a discussion of D'Annunzio's art as a celebration of the transitoriness of love and life see Cetrangolo 521-32. Also G. Gullace calls attention to D'Annunzio's treatment of art as sensual pleasure, "fuori d'ogni artificio, d'ogni calcolo, d'ogni consapevolezza," which coexists with a conception of art as volition, as the technical achievement of the perfect faber. According to the same logic, criticism is for D'Annunzio the art of enjoying art (Gullace, "D'Annunzio teorico"). As emerges from the ode "Per la morte di un distruttore," D'Annunzio endorses precisely Nietzsche's "naturalistic" vision of a world founded upon the archetypes of pre-Socratic Greece, with its religious feeling of the fullness of life. The notes he takes during his journey to Greece confirm such standpoint, despite the strong interest in Socratic and Platonic philosophy in the *milieu* of "Il Convito" (Mariano, "D'Annunzio e la Grecia").

of gift-exchange subsist in the "Moral conclusion" of Mauss's *Essai sur le don*. For Mauss, indeed, the spring that makes goods circulate in non-Western societies is "bien autre chose que l'utile" — a kind of excitement "*bien moins prosaïque* que nos ventes et achats, que nos louages de services ou que nos jeux de Bourse" (*Essai* 267; my emphasis). Yet, again, thirty years earlier, Mantegazza's *Gli Amori degli uomini* (1885) provides an equally assertive example of desire for "un uomo migliore" (*Amori* i) by extolling primitive customs. Although not so utopian as Malinowski in his description of the natives, Mantegazza praises the spontaneity of sexual relationships over the counterfeit virtues and sick voluptuousness of his century. In his account, the rites and festivals with which less cultured races greet "la comparsa del Dio dell'amore" (*Amori* 3) play precisely the role that Malinowski assigns to the practice of giving, that is, a gratuitous squandering of emotional value not recuperated by rational or moral finality. "Dove i corpi son nudi, dove l'amore è libero o facilissimo" there is no trace of those perversions which rather affect European civilizations because of "molte ragioni d'ordine morale, economico e religioso" (*Amori* 133). The institution of marriage, Mantegazza's main target, well shows how "[n]oi altri Europei, uomini dalla pelle fina, ma ricoperti di una corazza impenetrabile di ipocrisia chiamiamo dote il prezzo del matrimonio, ma in moltissimi casi si tratta puramente e semplicemente di un contratto di compra e vendita" (*Amori* 265) — an alliance of fortunes rather than natural and deliberate attraction of bodies and souls. It is significant that, at the other extreme, what Mantegazza provides as an example of utmost simplicity in sexual relationships is the Lapland marriage, a union between man and woman which, far from an economic transaction, is rather symbolically celebrated through offering of ceremonial objects — wine to the future father-in-law, and "un piccolo dono" (*Amori* 245) to the bride. When a "fede cieca nel progresso umano" (*Amori* 254) leads the author to foresee improvement in the new world about to be born, his anticipatory vision trusts precisely in this non-retributive, aestheticized ethos which, still surviving among primitive people, used to characterize the mythical times of Greek civilization.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Throughout Mantegazza's work, the anthropological approach to primitive civilization merges with a mythical substratum, which is more evident than in Malinowski. Thus what mainly supports his non-utilitarian vision of human relationships in his preface is the model of Ancient Greece: "Come forth, then, O holy, sacred shades of ancient Greece (. . .) destroy with the serene and warming rays of your esthetic light those poisonous molds which send down sturdy roots into the deepest fissures of our false and corrupted civilization" (*Sexual* vii; my emphasis). Later in the text, such "esthetic light" coincides with epicureanism, thus reinforcing the expenditure of sensations for their own sake. It is also significant that, as time goes by, Mantegazza acknowledges the inadequacy of Darwinism precisely because of its utilitarian aspect, insufficient, according to him, to account for the multiplicity of

Further pivotal details for a discussion of beauty and pleasure as gift-economy in D'Annunzio can be drawn from a previous work by Mantegazza — *Fisiologia del piacere* (written between 1852 and 1854, and published in 1880) — where it is the woman who appears as more inclined than man to pure expenditure of sensations without reserve. Mantegazza provides a conspicuously sexist explanation for such a difference: nature endowed women with a bigger heart to compensate for their smaller brain. Yet, leaving aside his questionable search for causes, *de facto* Mantegazza sets up a gendered opposition between a general and a restricted libidinal economy that is central to D'Annunzio's novel. Whereas the painful duties of maternity consecrate the woman to the "gioie sublimi del sacrificio" which she bears "senza sospirare e senza inorgogliersi," man only rarely "può salire ai gradi maggiori della scala senza trascinare seco un immenso pallone di leggerissimo amor proprio. Egli si sacrifica spesso, ma vuole che il rogo che lo consuma spanda all'intorno una fiamma lucida e grande" (*Fisiologia* 159). Mantegazza thus delineates a self-interested male experience of pleasure as inalienable, cumulative ownership, in line with what Malinowski will describe as the economic nature of a human being who "in everything he devises and pursues, has nothing but his material advantage of a purely utilitarian type at heart" (*Argonauts* 516). The woman, on the other hand, condenses unconditional giving and erotic life, since she treats her sensations and emotions as temporary and intermittent possession, like the Trobrianders' belongings. It is precisely the female figure that in *Il Piacere* embodies beauty and love as events of loss without contract or promise of return. Andrea's ambivalent attitude towards Elena and Maria reveals his oscillation between the practice of decadent aesthetics as dissipation and his need for permanent possession.

What remains to be seen, then, is why D'Annunzio's novel introduces the notion of pleasure in totally derogatory terms, associating it with "corruzione . . . sottilità e . . . crudeltà vane" (*Piacere* 10). In a letter to Georges Hérèlle, his French translator, D'Annunzio explains that the protagonists of his "Romanzi della Rosa" trilogy, inaugurated by *Il Piacere*, are affected by a destructive illness of the will that assimilates them to Verga's *vinti*. By contrast, the subsequent "Romanzi del Giglio" portray healthy and vigorous characters who are able to reverse degeneration into rebirth and victory (Tosi, *D'Annunzio* 30). Such a gap has often suggested a rejection of decadence, whose pessimistic attitude towards life D'Annunzio refuses in favor of a Dionysian affirmation of existence triumphing with *Le vergini delle rocce* and *Il Fuoco* (Jonard; Aragno). In fact, however, in the light of my previous discussion of decadent beauty as the ephemeral new of modernity, Andrea Sperelli's failure is due not so much to his wrongful loyalty to decadence as to his inability to be fully decadent. In other words, "tutta la miseria del Piacere" (*Piacere* 10) derives from the protagonist's



resistance to transitoriness, which thwarts his acceptance and practice of beauty as mimesis of death, as pure dissipation. Thus pleasure is far from being condemned as an insane product of the illness of the will. Rather, whenever Andrea overcomes weakness, his pursuit of pleasure takes on the form of a will to chance, a love for the instability of things. For its part, Andrea's illness consists of the fear of mutability and uncertainty.

The ethical and aesthetic paradigm of gift-economy in *Il Piacere* provides that freedom which should allow Andrea to put his life and his art *en jeu*, beyond calculation, in line with the gist of D'Annunzio's dedication to Michetti. Actually, Andrea's great sensitive force provides "tesori alla sua prodigalità," enriching his life with "sempre nuove sensazioni e con nuove immaginazioni," as his father had preached him. Yet, precisely his weak "potenza volitiva" hinders him from completely adhering to his father's decadent agenda, which implies making one's life as a work of art while keeping one's own freedom intact. The pursuit of pleasure must be founded upon the blend of acquisition and consumption effectively summarized in the maxim "Habere, non haberi": in order for Andrea to possess without being possessed, he must enjoy the objects of his desire for their fleeting character, expending them as gifts, hence without opposing the force that propels them. Significantly, his father warns him against "il rimpianto" (*Piacere* 40) for the transitoriness of sensations. Regret is precisely the opposite attitude of the oblivion required by a gift economy: contrary to the radical effacement that defines the act of giving, it implies a capitalization of memory and of meaning, which immediately reabsorbs excess into the circle of debt and credit. "Habere," in other words, does not champion ownership as material preservation and self-identity; rather, it stands for a paradoxical equation of possession and loss. The act of donation annihilates an object as much as physical destruction. By becoming a gift, the object is no longer the subject's property but only an absence to his eyes. The meeting point of possession and obliteration, the gift is the occasion of an intense but brief enjoyment — in other words, "piacere" as perishable erotic property. Therefore, the failure of Andrea's experience of pleasure is due neither to the fact that "il senso estetico ha sostituito quello morale" (*Piacere* 42) nor to the protagonist's capitulation to instincts. On the contrary, pleasure turns into misery if expenditure of sensations without reserve is weighed on the scales of moral and rational accountability.

In contrast with the simple life and the childlike candor that D'Annunzio associates with his gift of art in the dedication to Michetti, Andrea has not yet "goduto ingenuamente." On the one hand, Andrea seems to experience life as disinterested and useless dissolution, since he unconditionally offers himself to a woman and a work of art "capaci di impadronirsi del suo cuore." On the other hand, a twisted calculation emerges from his general economy of pleasure: the recipients of his gift will become "il suo scopo" (*Piacere* 42). Far from conforming to the incommensurability of gift-exchange, Andrea's encounter with

love and art is here depicted as functional to his private accumulation of value. The generosity of his self-alienation conceals the “presentimento del possesso” (*Piacere* 44). Out of contempt for the democracy of taste and for the utilitarian marketplace, Andrea proclaims his refusal of “ogni beneficio” and conceives of the work of art as a “unique specimen” to be offered to a unique woman,” since “il lettore vero non è chi mi compra, ma chi mi ama” (*Piacere* 57). In fact, however, Andrea himself treats this art-for-love’s-sake exchange as an economic transaction, instrumental to the “acquisto” of the woman (*Piacere* 278). He expends the richness of his spirit to arrange his house as a theater of love, the best choreography for erotic encounters that he assimilates to “feste supreme” — examples of glorious waste of energy par excellence. And yet it is according to a logic of scarcity and accumulation that Andrea deplores transitoriness, which makes such emotional investment useless: “quel grande e raro apparato d’amore si perdeva inutilmente” (*Piacere* 23; my emphasis). Andrea thus exploits the non-utilitarian ethos of giving to reach the opposite extreme of the primitive social code he is supposed to recreate through “Habere.”

## 2. *The Art of Wastefulness*

The very mystery that brings together a man and a woman also transforms the seeds of thought and images “in imagine compiuta, in pensiero complesso” (*Piacere* 103). Andrea here locates in love and art the truth of the gift, precisely an uncanniness which hinders consistency and subsistence. Art and love are mysterious because they are never present but rather open to the new. They must be experienced as always already expropriated, trespassing, annihilated by that oblivion which Andrea Sperelli identifies as the very condition of expenditure of pleasure: “tutte le cose dell’esistenza esteriore avevano su di lui un gran potere d’oblio, lo occupavano, lo eccitavano al godimento rapido dei piaceri mondani” (*Piacere* 18-19). On the one hand, the unaltered layout of the room in which his love affairs took place should guarantee the invariability of love — “Se il teatro dell’amore era immutato, perché sarebbe mutato l’amore?” (*Piacere* 21). On the other hand, however, the signs of ephemerality are inscribed in the very landscape in which Andrea’s waiting for Elena is set. The pink shadows of the declining sun turns the Piazza di Spagna obelisk into a phallic symbol, which the dark cypresses in the background associate with death. This very background soon suggests an even stronger coincidence of *eros* and *thanatos*, when to Elena’s eyes the obelisk itself appears black (*Piacere* 36).<sup>14</sup>

Since Andrea’s first recollection, the encounter with the female figure is

---

<sup>14</sup> For a discussion of pleasure and death in D’Annunzio’s early works see Mazzarella, *Il piacere e la morte*. Contrary to the experience of temporality that I associate with the perishability of the gift, Mazzarella sustains that the only temporal dimension characterizing Andrea’s perception is that of eternity, entailed by the conjunction of *eros* and *thanatos* in a timeless passion.

precisely a confrontation with giving without contract or promise of return. At the end of each intercourse, Elena — as if taken by a “*folia infantile*” (*Piacere* 12) — would tear apart all the flowers in the vases, scatter the pieces on the carpet and smile at the sight of such a devastation. Irrational, childlike and unconditionally squandering, the woman here reinforces the temporality and the self-referentiality of pleasure with a ritual gesture itself standing for a double dissipation. The epitome of the universal and purposeless Kantian beauty — the flower — is rendered transient by being torn to pieces, while the smile that follows further shakes permanence and stable truth. Smile — the dawn of laughter, as Georges Bataille observes — announces a more powerful menace against self-sufficiency (*Oeuvres* V, 106); namely, the need to accept the disharmony and dissociation intrinsic to the self. Its contagion establishes intense communication; yet, this unity is indefinite and precarious, always lacerated by isolation. Laughter itself brings Elena and Andrea together and then draws them apart in a scene recalled later in the novel: “io, sentendoti ridere, non potei frenarmi; e ridemmo tanto innanzi a quel poveretto che si confuse e non aprì più bocca” (*Piacere* 98). However, their spontaneous complicity does not outlast the flash of the recollection, which is followed by Elena’s farewell to Andrea. The protagonist of *Il Piacere* further tightens the link between the woman and beauty as ephemeral *dépense* when he covers Elena’s body with flowers: “io ti ricoprivo il petto, le braccia, la faccia, con i fiori” (*Piacere* 15). Already introduced as a “religiosa o amorosa offerta” (*Piacere* 11), and torn apart after love, the flowers now abundantly lavished on the woman’s body transmit to her the wasteful and transitory character of the aesthetics they represent. In a novel in which, as we will see, precisely the obsessive decipherment of intimations and symbols challenges the freedom of “habere” as temporary ownership of sensations, flowers — and consequently the woman — appear as that paradoxical symbol which invites not so much to interpret reality as *logos* as to live it as *eros*. In other words, they remain a real presence defying commensurability and abstract value.

It is in the light of such experience of loss that we can examine the references to hands so frequent in *Il Piacere* and recurring throughout D’Annunzio’s works. During the banquet at the Ateleta mansion, the guests recall a fund-raising fair where women seduced men to make them buy a touch of their sensuality with the ultimate aim of collecting money for charity. Female beauty is represented as caught in a tangle of profitability and pure dissipation. Initially opposed to instrumentality through a further rapprochement to flowers — “un pranzo ornato di donne e di fiori” (*Piacere* 55) — women actually turn from aesthetic objects into commodities: for the price of “cinque luigi” (*Piacere* 53) one could purchase a fruit with the imprint of Donna Francesca’s teeth, or drink champagne from Elena’s palms. The ultimate aim of the trade, however, is to put beauty in the service of generosity, since, as Marchesa D’Ateleta remarks, “Ogni opera di carità è santa” (*Piacere* 54). Evoked merely for the sake of



entertainment, the episode in fact triggers a series of considerations in Andrea's mind which, as they associate the woman's hands with unbounded *dépense*, also reveal Andrea's inability to partake of this ethos. Thinking of what in Elena's own words is the sacrifice of her hands in the name of philanthropy, Andrea rates her charm as excessive: she "dispensava con troppa facilità il godimento visuale delle sue grazie." His negative judgment brings to the foreground precisely the gendered opposition between possession and donation already sketched by Mantegazza and further elaborated by contemporary critics like Georges Bataille and Hélène Cixous. While the restricted economy of male jealousy makes Andrea tyrannically intolerant "d'ogni possesso imperfetto" (*Piacere* 55), the woman's "coppa carnale" (*Piacere* 54) gives beauty away beyond the balance of expenditure and acquisition. Elena seems to have been created "soltanto ad esercitare l'amore" (*Piacere* 55), which she stirs in whoever looks at her. She thus establishes a sort of organic communication through effusion, which Bataille has repeatedly discussed in his writings. As the typical feminine attitude, the gift creates a general circuit of generosity founded upon the outward movement of eroticism. Beyond the purely material and calculable interest which mainly accounts for the exchange of women in society (for instance, in Lévi-Strauss), Bataille emphasizes women's seductive aspect (*Oeuvres* X, 206). If incest is a form of restricted economy that equals desire to appropriation, the exchange of women marks the origin of eroticism precisely because it attributes a sexual value to the coveted object in the very act of renouncing it. Eroticism appears as a form of *dépense* made possible by the coexistence of negation and affirmation, hence inseparable from interdiction. In other words, the festival of effusive communion that women promote takes place as a transgressive practice.

However, here lies the very limit of Bataille's treatment of the woman as gift, since transgression implies that "le luxe, l'exhubérance, la démesure" (*Oeuvres* X, 217) embodied by the female act of giving are still inscribed within a male social order that ultimately manages both the rule and its exception: "L'interdit . . . ouvre à l'homme discipliné une porte à laquelle l'animalité ne saurait accéder, celle de la transgression de la règle" (*Oeuvres* X, 216).<sup>15</sup> Even when the woman seems to transcend economic transactions by donating herself, she remains an object in an economy of gift-exchange directed towards the satisfaction of male desire. Andrea summarizes precisely the paradoxical nature of eroticism at once as an ecstatic fusion of beings beyond the limits of individuality, and as a calculated denial aiming at augmenting masculine pleasure:

---

<sup>15</sup> In his essay "De l'économie restreinte à l'économie générale," Jacques Derrida points out precisely that, as Bataille's notion of sovereignty transgresses Hegel's *Aufhebung*, it also acquires the value of an interdiction which hence recognizes the power of the norm.

Certo, quanto più la cosa da un uom posseduta suscita negli altri l'invidia e la brama, tanto più l'uomo ne gode e n'è superbo. In questo appunto è l'attrattiva delle donne da palco scenico. Quando tutto il teatro risona di applausi e fiammeggia di desiderii, quegli che solo riceve lo sguardo e il sorriso della diva si sente inebriare dall'orgoglio come da una tazza di vin troppo forte e smarrisce la ragione.

(*Piacere* 56)

Yet, while Andrea's fear of "vedersi fuggire un bene a cui molti emuli mirano" reduces the woman to a mere catalyst for the male experience of eroticism as gain through deprivation, the profusion of sensuality overflowing from Elena's palms renders the woman the subject and not the passive object of her gift. Although perceived merely in terms of profitability by Andrea's mind — "in quelle palme . . . avevano bevuto dieci, quindici, venti uomini, l'un dopo l'altro, a prezzo" (*Piacere* 56; my emphasis) — her gesture in fact upsets the law of return, being devoted to de-proprietation. Elena is not represented as transgressing a preexisting order of homeostatic restitution which finally recuperates the female loss and expense to reinforce male narcissism. She rather associates beauty with the principle of non-closure, embodied by the woman's capacity for endless dissipation. The palms lavishing pleasure is the image that in the work of Hélène Cixous epitomizes precisely femininity as unconditional squandering: the woman

with open hands, gives herself — pleasure, happiness, increased value, enhanced self-image. But she doesn't try to "recover her expenses." She is able not to return to herself, never settling down, pouring out, going everywhere to the other.

(*Newly Born* 87)

As it destroys the "masculine return to the Selfsame" (*Newly Born* 87), the female gift opens up another way of producing and communicating — one which, breaking with the restricted economy of explanation and interpretation, is founded upon mutability and forgetfulness.

With a further twist that welds love and art under the sign of giving, the woman's hands as a carnal cup dispensing wine prefigure the metaphor of the chalice from which Andrea drinks aesthetic inspiration as an inebriating beverage: "L'Arte! L'Arte! . . . ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio. Come aveva egli potuto bere ad altre coppe dopo avere accostate le labbra a quell'una?" (*Piacere* 139). *Il Piacere* extends the general economy of femininity to writing, in line with what Cixous defines as an extravagant relationship with the other "in which the gift doesn't calculate its influence" (*Newly Born* 92). Superabundant and useless, art de-personalizes as it intoxicates, in line with the Dionysiac rite of self-loss extolled by Nietzsche in *The Birth of Tragedy*.<sup>16</sup> Andrea feels the need to "darsi liberamente e per

<sup>16</sup> For a discussion of the Nietzschean implications of Cixous's feminine gift-

riconoscenza" (*Piacere* 138) to art, rightly understanding that "il divino pregio del dono" (*Piacere* 141) — his artistic talent — is not his exclusive property; rather, just as the woman's love, it is merely given to him in usufruct. As a mere temporary beneficiary of the gift of art, he is expected to relinquish the fruit of his creative spirit. Just like D'Annunzio in his dedication to Michetti, Andrea here exposes the importance of nourishing the magical force of the gift through gratefulness, that is, by expressing willingness to make the gift circulate. A thought extracted from the poet's mind "*séguita ad esistere nella coscienza degli uomini*" only if it is passed along to the audience's collective ego. By defining poetry as simultaneously immanent and perpetual, Andrea ascribes to the work of art precisely the paradoxical nature of the gift, whose spirit is kept in motion through consumption of its singular embodiments. A line of poetry is precisely "*indipendente da ogni legame e da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno*" (*Piacere* 142). No less than his readers, the artist is one of the ministers, and not the master, of the gift of art. His creative ability is not merely the result of will; rather, it is inseparable from a disposition to receive, and to yield the fruits of imagination without exploiting their essence as personal wealth.

It is precisely a contempt for the restricted economy of appropriation and profit that leads Andrea to see "*qualche cosa d'inverecondo*" (*Piacere* 250) in every movement of the hands of Elena's husband — the emblems of vulgar "*utilità materiale*" (*Piacere* 247). Similarly, although his servant's loyalty stirs in Andrea "*una commozione crescente*" (*Piacere* 249), the hands of the old man stand for a kind of benevolence deriving from submissiveness. This servility still partakes — as in Hegel — of a philosophy of work and knowledge. By contrast, for Bataille such earnest projects can be overcome only with non-productive, conspicuous consumption. Devoted to Andrea as much as to his father to the point of idolatry, Terenzio "*parlava di rado, non dava consigli, non d'altro s'occupava che d'obedire*" (*Piacere* 248). In Bataille's terms, the energies of Andrea's servant are functional to the realization of a project; that is, they confirm the desire for preservation of self-consciousness at the roots of the master-slave relationship. "*L'achèvement du cercle était pour Hegel l'achèvement de l'homme*": through "*travail [and] savoir*" (*Oeuvres* V, 130), action leads human existence "*de l'inconnu au connu*" (*Oeuvres* V, 129), thus subordinating negativity to a higher synthesis culminating in absolute knowledge. For his part, when Andrea feels art gush from his hands, he is pervaded by a "divino

---

economy see Schrift ("On the Gynecology of Morals"), who calls attention to the centrality of forgetfulness in both Nietzsche and Cixous precisely as a contrast to the *ressentiment* at the roots of the empire of the proper. The noble and strong individual (that is, also the feminine self in the case of Cixous) is able to eradicate from his mind the memory of any debt or revenge. This issue further reinforces the weakness of Andrea Sperelli, because of his inability to partake of such ethos.



torrente di gioia" (*Piacere* 143) — the blind spot which dissolves the stability of the Hegelian system by opening it up to "non-savoir" (*Oeuvres* V, 130). Andrea describes an ecstatic experience of art which corresponds precisely to sovereignty — aristocratic waste of excess energy.

Yet, once again, what in fact precludes the possibility of irreversible loss to the protagonist of *Il Piacere* is a will to mastery and meaning, conveyed with increasing evidence by the very motif of the hand through which Andrea seems to repudiate the "volonté de prendre" (*Oeuvres* V, 165). Being asked to pose for Andrea who wants to draw a sketch of her hands, Maria Ferres feels as fearful as if she had to undergo an unknown torture, as if Andrea's penetrating gaze scrutinized not simply "una mano nuda, sì bene una parte nuda dell'anima . . . scoprendone tutti i più riposti segreti" (*Piacere* 210). Far from Bataille's sovereign immersion in "non-savoir," art is here in the service of a rational discourse; from a symbol of expenditure without reserve, the hand is turned into a means to overcome negativity and reinstate knowledge of, rather than fusion with, otherness. While recollecting this episode in a later scene, Andrea explicitly asserts not only his desire but also his right to appropriate Maria's hands:

Mi pare che mi appartengano di diritto; mi pare che voi dobbiate concedermene il possesso, e che, di tutto il vostro corpo, sieno le cose più intimamente animate dall'anima vostra, le più spiritualizzate, quasi direi le più pure.

(*Piacere* 287)

Upon the inexhaustible erotic form of exchange represented by the "[m]ani di bontà" and "di perdono" Andrea exerts the power of capitalization. Unable to obtain Maria's actual hands, Andrea asks for a glove, which will give at least "una parvenza della loro forma, una spoglia profumata dal loro profumo" (*Piacere* 287). Yet the substitution of the glove for the hand does not suppress but only defers the violence of Andrea's gesture of appropriation, which surfaces from the "matita sanguigna" of his sketch (*Piacere* 210; my emphasis).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> The violent potential of this image evokes the even more cruel examples of need for possession in D'Annunzio's later works. In *Poema Paradisiaco*, the unknown torture only imagined by Maria turns into an actual mutilation that negative reciprocity inflicts upon the act of giving; introduced as the medium for love and benevolence, the women's hands in "Le Mani" soon stir in the author "un furor geloso, un'ira folle," culminating in the impulse to sever them. A dream materializes, representing a woman "da le mani mozze" (*Versi* I, 684) standing in a pool of blood. And if in "Consolazione" the longing for "una vita semplice e profonda" seems to find appeasement in the endless generosity of maternal affection, symbolized by the mother's "pura mano" (*Versi* I, 693) protecting the poet's heart, the violent scenes from *La Gioconda* destroy this idyllic situation by turning once again the female hand into the target of the male artist's brutality. Silvia Settala donates her hands to her

Beyond reason and without a reason, the gift paradigm in *Il Piacere* connotes beauty as an event which, in its unpredictability and disinterestedness, should redeem the brutality of scarcity and deprivation. The very hand that bestows pleasure makes it inseparable from temporality, hence from an appropriation which coincides with expropriation. Before returning a book she borrowed from Andrea, Maria carves two lines which explicitly subordinate possession to oblivion: "And forget me, for I can never Be thine!" (*Piacere* 216). Similarly, when Elena announces to Andrea "io non sono più tua, . . . non potrò essere tua più mai" (*Piacere* 32), her words epitomize in the realm of aesthetics what for Malinowski will be the Trobriand social code: "to possess is to give" (*Argonauts* 97), that is, to accept the transitoriness of ownership without exerting coercion over it. The wasteful *dépense* of sensations makes freedom and fatality converge in a gesture exceeding calculation, a gesture which, because of its lack of motivation, is thus mysterious. In Andrea's recollections, the "tempo felice" of the liaison with Elena is precisely associated with an image of mystery: the woman would cover her face with a veil in front of a mirror which, for its opaqueness, "aveva apparenza di un'acqua torba." Shrouded and blurred by the "lastra offuscata e maculata" (*Piacere* 34), Elena's reflection is twice concealed, thus embodying the impenetrable and uncanny nature of the gift. Similarly, what deeply seduces Andrea at his first encounter with Maria is her being wrapped in a cloak and "velata" (*Piacere* 155). The only visible part of her body — her mouth — enhances her cryptic aura rather than dissolving it. The "bocche di donne" — as the narrator had observed earlier — "portano sempre in loro un enigma che turba gli uomini intellettuali e li attira e li cattiva." The mystery generated by the contrast between the expression of the lips and that of the eyes reveals "un'anima duplice," emanating a beauty at once "lieta e triste, gelida e passionata, crudele e misericorde, umile e orgogliosa, ridente e irridente." Following in the steps of Botticelli and Vinci who, attracted by the "segreti più

---

love but her gesture is the result of violence associated with male aesthetics, and it will ultimately hinder her from participating in gift-exchange: she will actually be unable to accept the star from Sirenetta, as well as flowers from her daughter. Even more significantly, the violent male appropriation of the female disposition to give undergoes aestheticization in *Il Libro Segreto*, where the hand of a woman loved by D'Annunzio is represented as "senza braccio, senza torso, senza corpo, sola: unica," and, as a self-contained object, it is ultimately mythified and transfigured into a constellation (*Libro Segreto* 247). For a discussion of the motif of the hand in D'Annunzio's works see Spackman, *Decadent Genealogies* 194-210. Spackman, however, concentrates on the rhetoric of mutilation and on the psychoanalytic implications of fetishism, without elaborating on their anthropological underpinnings. In *D'Annunzio et la Duse*, Brécourt-Villars has called attention to the links between the topos of the female severed hand as a catalyst for male inspiration in D'Annunzio's works and his exploitation of Eleonora Duse as an object of desire in actual life.

occulti" (*Piacere* 90) materialized in their art "l'indefinibile seduzione di tali bocche" (*Piacere* 91), Andrea recognizes the charm that the woman's ambiguity exerts upon the spirit "che si compiace delle cose oscure" (*Piacere* 90). Described as a blend of "artificio" and "spontaneità" (*Piacere* 50), Elena embodies what for Jacques Derrida is the paradoxical nature of the gift, namely, a coexistence of intentionality and chance, of "le naturel et l'artificiel, l'authentique et l'inauthentique, l'originaire et . . . l'emprunté" (*Donner* 94). Even more subtly, when Andrea wonders whether Elena is conscious of her constant metamorphosis or "impenetrabile anche a sé stessa, . . . fuori del proprio mistero" (*Piacere* 50), his speculations point at an excess which suspends all relationship with the norm — precisely the aporia of a "devoir sans devoir" prescribing "que le don non seulement ne *doive* rien, reste étranger au cercle de la dette, mais ne *doive* pas *répondre* à sa propre essence, ne *doive* même pas être ce qu'il a à être, à savoir un don" (*Donner* 94). Indeed, the woman's radical extraneousness to her own mysterious essence breaks with the discourse of reason and with the realm of accountability. Only this absolute heterogeneity, this "débordement oublieux" (*Donner* 132), can prevent the expenditure of surplus from being reinscribed into the circle of the restricted economy. Giving, in other words, is a mad gesture which "se met à brûler le mot ou le sens 'don' lui-même et à en disséminer sans retour les cendres autant que les termes ou les germes" (*Donner* 68). Significantly, it is in such terms that Andrea perceives his life of pleasure — the burning of a fire till the last residues of matter and meaning: "di tutto l'incendio della sua giovinezza non gli restava che *un pugno di cenere* . . . tutto il suo passato, tutto il suo presente *si dissolvevano*. Egli non si ricordava più di nulla" (*Piacere* 31; my emphasis). It is precisely the woman who initiates him to forgetfulness, as Andrea explicitly confesses to Maria: "Stando vicino a voi . . . ho avuto momenti d'oblio così pieno. . . . Il passato, il futuro non erano più; anzi era come se l'uno non fosse mai stato e l'altro non dovesse mai essere" (*Piacere* 178). Not accidentally, against the capitalization of memory, which recuperates the residual intentionality of the gift as plus-value, the woman pushes the ethos of the gift to its extreme by embodying not only the ephemerality of sensations but also the radical oblivion that must erase their occurrence. The exclamation that accompanies her expenditure of pleasure, "Moriremo" (*Piacere* 91), calls attention to the fatality that dooms the gift to a non-return — literally staging what for Derrida is "la mort de l'instance donatrice" (*Donner* 132), which alone can annul reciprocity by eliminating the origin and the originary symbolic value of the gift. The essence of the gift — as Derrida observes — is a "folie atopique" and "utopique" (*Donner* 53), a mad wager which tries to think what does not belong to the order of presence, what can take place only at the condition of not taking place.

Andrea should live this very paradox, committing himself to the incompatibility of desire and knowledge. In fact, however, the undecidable and utopian nature of the gift is for him only an uncomfortable precariousness which



has to be mastered through the restricted economy of property and self-sameness. Although he attributes to himself the very characteristics of the gift — “camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente” (*Piacere* 278) — he ultimately subdues the enigma of an expenditure without return and without calculation to his “bisogno di conoscere” (*Piacere* 50). In a meditation highly reminiscent of Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*, Andrea associates his “felicità obliosa” (*Piacere* 87), which consumes pleasure as it is enjoyed, with the heroic time of ancient gods and goddesses, when “il desio seguiva lo sguardo, il godimento seguiva il desio” (*Piacere* 88). In a sort of Dionysiac depersonalization, Andrea and Elena merge into “un essere solo.” Yet, Andrea’s desire to “lacerare tutti i veli, . . . palesare tutti i segreti, . . . violare tutti i misteri” (*Piacere* 87) turns him into the epitome of the Socratic, theoretical man, which in *The Birth of Tragedy* appears as the main threat to the artist’s Dionysiac spirit:

Like the artist, theoretical man takes infinite pleasure in all that exists and is thus saved from the practical ethics of pessimism. . . . But while the artist, having unveiled the truth garment by garment, remains with his gaze fixed on what is still hidden, theoretical man takes delight in the cast garments and finds his highest satisfaction in the unveiling process itself, which proves to him his own power.

(*Birth* 92)

Whereas, as Cixous points out, the depersonalization and de-proprietation at stake in the woman’s act of giving correspond to the divinatory and magical forces celebrated in *The Birth of Tragedy*, Andrea reinstates precisely the Apollonian rigid law of individuation. Indeed, it is through a “crudele psicologia” (*Piacere* 250) — what for Nietzsche is the metaphysical illusion of thought “guided by the thread of causation” (*Birth* 93) — that Andrea attempts to “possedere Elena assai più a dentro che non al tempo dell’ebbrezza” (*Piacere* 251); only when her enigma is unraveled by his lucid “analisi” does he feel he has “denudata un’anima, . . . penetrato un mistero” (*Piacere* 250-51).

Elena’s obscure and attracting beauty, which makes her always new and desirable to Andrea’s eyes, “non mai goduta, non mai stretta,” also dissolves Andrea’s “certezza del possesso.” If on the one hand he acknowledges the transient nature of the gift by admitting that someone else now owns Elena — “altre mani la toccano, altre labbra la baciano” (*Piacere* 29) — on the other hand he does not surrender to that law of “mutabilità” which should make his life “una grande avventura senza scopo, alla ricerca del godimento, dell’occasione, dell’attimo felice” (*Piacere* 243). Like the ephemeral new of modernity upon which decadent beauty is built, Elena embodies transformation:

Ella non era più né la donna seduta alla mensa degli Ateleta, né quella al bando delle vendite, né quella diritta un istante sul marciapiede della via Sistina. La sua bellezza aveva ora un’espressione di sovrana idealità. . . . Ella metteva anche negli spiriti più

ottusi o più fatui un turbamento, una inquietudine, un'aspirazione indefinibile. Chi aveva il cuor libero immaginava con un fremito l'amore di lei; chi aveva un'amante provava un oscuro rammarico sognando una ebrezza sconosciuta, nel cuore, non pago.

(*Piacere* 77)

However, with his "smania . . . di sapere, di scoprire, d'interrogare" (*Piacere* 29) Andrea tries to exert his property rights upon the gift of beauty and art, instead of passing it along.<sup>18</sup> This will be his downfall.

### 3. *The Bargain of Retribution*

"Perché ha voluto strappare i veli vaghi dell'incertezza e mettermi in conspetto dell'amore svelato?" (*Piacere* 197). This question, which appears in one of Maria's journal entries, can be taken as the gist of the novel as a whole. By taking revenge upon the transitoriness and purposelessness of "passioni fulminee" and "incendii improvvisi," Andrea's "esame spietato" (*Piacere* 251) ultimately has excruciating effects upon him: his systematic attempt at violating mystery results in the discovery of a painful truth. D'Annunzio interprets analysis in its most authentic etymological sense, as a "crudele gioco distruttore" (*Piacere* 244) which annihilates precisely the vitality of the gift. The gift, as Lewis Hyde has it,

is lost in self-consciousness. To count, measure, reckon value, or seek the cause of a thing, is to step outside the circle, to cease being "all of a piece" with the flow of gifts and become, instead, one part of the whole reflecting upon another part.

(*Gift* 152)

The calculating spirit that leads Andrea to annul the excess of eros through the rationality of logos in the name of profitability will be literally repaid with the same coin.

In the dream-like atmosphere of a full-moon winter night, Andrea feels that "i fantasmi vagheggiati dell'amore si risollestavano" (*Piacere* 289): the pleasurable sensations stirred in him by the wonderful landscape push him once again into the whirlpool of hedonism. However, also in this case he cannot avoid tainting his aesthetic experience with his usual concern for possession and self-interest. The female figure that Andrea involves in his fantasy of love is just instrumental to his vanity. Like the narcissist, who treats the gift as if it came from himself instead of setting it free (*Gift* 53), Andrea takes the woman's gift of love and art and exploits it to his own advantage:

---

<sup>18</sup> For the leitmotif of the clash between male need for appropriation and a female *hic et nunc* which resists totalization in D'Annunzio's works see Roda in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Pasquini 425-47.

egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita d'ermellino. E, come il suo spirito piacevasi d'indugiare nell'incertezza della preferenza, accadeva che nell'ansia dell'attesa si mescessero e confondessero stranamente due ansie, la reale per Elena, l'imaginaria per Maria.

(*Piacere* 289)

As mere catalysts stimulating the male imagination, the two women are downgraded to commodities: for Andrea they are precisely interchangeable — not appreciated for their specific individual properties but rather treated as abstract entities endowed with mere exchange value. However, according to a kind of *contrappasso*, Andrea is rewarded with what he deserves, namely, with the ruthless rationality of the market, with which, not accidentally, the two women end up being involved.

An earlier scene in the novel is prophetic for the epilogue of the plot. After his first encounter with Elena, Andrea looks for her in the crowd gathered in the “sale delle vendite pubbliche.” His gaze shifts indistinctly from objects to people. It is as if the woman were on display for him, on sale as a beautiful and rare object among “i cimeli più rari, gli avorii, gli smalti, i vetri, le gemme incise, le medaglie, le monete, i libri di preghiere, i codici miniati, gli argenti lavorati” (*Piacere* 65). Even more subtly, by participating in the contest for the purchase of a precious stone, Elena herself fosters that excessive “amore del bibelot e del bric-à-brac” (*Piacere* 68) spreading in the noble salons like a contagious disease. The term “offerta,” previously associated with generosity in the episode of the fund-raising fair, now reveals its ambivalence by connoting an auction bid, a typical market activity. Again, Andrea's emotions for Elena in this circumstance further emphasize the shift from disinterestedness to profitability. His appreciation of the beautiful object purchased by Elena is at one with the admiration for the “nobile gusto della dama che ora la possedeva”; yet, his feelings are dictated not so much by mere aesthetic concerns as by the prospect of the advantages he will be able to draw for himself from the woman's refined taste: “Ella è dunque, in tutto, una eletta. . . . Quali piaceri può dare ella a un amante raffinato!” (*Piacere* 67). The novel's poetic justice will thus punish Andrea's personal restricted economy with an equally calculating gesture. What the protagonist finally discovers is that Elena's affair with him has been truncated “da affar di denaro, da una utilità materiale, da un negozio” (*Piacere* 245): by marrying Lord Heathfield she has been able skillfully to avoid a financial disaster. Elena, in other words, has behaved precisely according to that ethos of utility which has distinguished Andrea's actions throughout the novel and which now appears so unexplainable and unforgivable to his wounded sensitivity.

Even more cruelly, in a subsequent encounter between Andrea and his friend Secinaro, Elena is by now totally integrated in the market system: her gift of



beauty and love has become an object of exchange, and her new owner praises "la bontà dell'acquisto al conoscitore" (*Piacere* 335). Surprisingly, also Andrea's liaison with the more ethereal and self-abnegating Maria ends up being tainted by consumerism. The colorful advertisements covering the walls of the Ferres mansion associate the conclusion of Andrea's and Maria's love affair with the final auction, where the power of money physically and metaphorically destroys the power of eros, the spirit of the gift. After treating Maria as a thing endowed with pure exchange value, Andrea is left only with her material remains, with priced objects he can only purchase by mingling with "negozianti" and "rigattieri" (*Piacere* 339) — the very low people he despises and simultaneously resembles so much.<sup>19</sup>

Far from condemning wasteful emotional expenditure — a conclusion which is often reached by wrongly identifying D'Annunzio's standpoint with Andrea Sperelli's — *Il Piacere* in fact sees it as the pre-requisite for the nobility of consciousness that D'Annunzio will promptly assimilate from Nietzsche, but that, once again, had already been formulated in Mantegazza's writings. Prodigality is the greatness of the Nietzschean genius: in his works and deeds, the genius "expends himself, . . . he uses himself up," and what he is attributed in return is "a higher morality" (*Twilight* 109). Similarly, it is through the unconditional loss required by self-sacrifice that man ascends to the top of Mantegazza's ladder of pleasures. In *Fisiologia del piacere*, "L'uomo che arriva a offrire se stesso in olocausto sull'altare di un sentimento, ci mostra lo spettacolo più imponente del mondo morale." Mantegazza's symbolic hierarchy of rewards equates joys to a treasure made of "monete di rame, d'argento e d'oro per ogni tasca e per ogni scrigno." In everyday life we spend only "gli spiccioli di queste gioie," whereas the noblest form of expenditure is repaid with the most sublime and rarest joy — "monete d'oro" (*Fisiologia* 159), which are reserved for the few. This aristocratic and agonistic moral economy that turn-of-the-century anthropology retrieves from primitive culture is precisely the leitmotif of D'Annunzio's aesthetic activity, both during his Overman phase and in his "nocturnal" autobiographical writings, sustaining not only the eulogy to life as a gift of "diversità" and "oblio" in *Maia*, but also the asceticism and the invocations to death in *Notturmo*, *Le Faville del Maglio*, and *Il Libro Segreto*. The radical self-negation which, through pain and detachment from the world, allegedly leads D'Annunzio towards purely intellectual contemplation à la Schopenhauer is in fact his most sophisticated way of affirming the will to a

---

<sup>19</sup> To be sure, the sale of Maria's belongings is like a ritual sacrifice aiming at eliminating the victim's sacred and contagious residues (LaValva 23). The auction thus turns into a potlatch within a restricted economy. However, we can integrate those anthropological notations with equal attention to the commodification of the gift-economy, which, as the perfect retaliation for Andrea's behavior, replaces the absolute squandering of beauty and love with private capital.

magnificent, inimitable life.

In these fragmentary collections of memories and of thoughts, the rarefaction of the word on the page goes hand in hand with the author's recognition of his inevitable trespass, staged by his body through a progressive loss of flesh "secondo il canone ascetico" (*Libro* 156). Yet the apparent abolition of the *principium individuationis* leads in fact to the development and expenditure of higher passions. If in the perfect objectivity of Andrea Sperelli's contemplation the "morte del desiderio" coincides with "la causa del mai provato godimento" (*Piacere* 131), the nocturnal D'Annunzio savors temptation and renunciation as new and exclusive relishes, just as he finds in the excesses of pleasure his greatest source of spirituality (*Faville* 217). His "casto godere — come il mistico" is the path to the "associazione sensuale delle idee" (*Faville* 296). It is an intoxicating "volontà" that makes D'Annunzio proclaim it is time to die, but in the name of this very will he asks and obtains "una miracolosa trasfusione di vita" (*Faville* 220) that makes him the successor of himself. "Carpe diem? disciplina ascetica?" In D'Annunzio's meditations, hedonism and self-denial, pathos and apathy, far from juxtaposed, are drawn indistinctly into his art. "Questa è la mia legge", he proclaims (*Libro* 96) — a law that invalidates Schopenhauer's dichotomy of will versus representation, to endorse the Nietzschean interpretation of art as the essence of the will to power — in other words, art as the practice of that "large-scale economy" (*Will to Power* 451) in which unconditional giving distinguishes the artistic creator from laymen, mere recipients of art. With intentional reference to the herd's ethos of scarcity and material utility, which has trodden over the ideals of culture and beauty, D'Annunzio despises money since it debases passion and poisons heroism. Indeed, "La passione vera non conosce l'utilità, non conosce alcuna specie di beneficio, alcuna specie di vantaggio. Vive, come l'arte, per sé sola. L'arte per l'arte, la prodezza per la prodezza, il coraggio per il coraggio, l'amore per l'amore, l'ebbrezza per l'ebbrezza, il piacere per il piacere." The only thing that is worthwhile in life and death is precisely aristocratic, purposeless consumption pushed to its extreme: "il dono di sé" (*Libro* 228-29). In the book of the mind that fades (this is how D'Annunzio refers to the *Libro segreto*), oblation of one's own being expresses nothing less than the author's "sentimento sfrenato" della vita come "gioco," which alone is "la vera nobiltà e la vera bellezza" of his long existence (*Libro* 230). Everything of the "poeta vate," therefore, dissolves except his "potere d'artista" (*Faville* 286); as we read in one of the *Faville*, what survives the ascetic's bodily deterioration is his hand, which, alone, can protect life from the marketplace law of accumulation precisely by making it the exhilarating experience of dissipation of material and erotic property. Like the sorcerer's spell in primitive tribes, his poetic faculty is a "magia pratica" (*Faville* 28) that creates life as aesthetic play, as will to chance against the project of instrumental reason.

Yet, the hand of D'Annunzio the shaman who fulfills the "bisogno del

superfluo" with ritual squandering of poetic genius also gets power in return. Massimo Bontempelli's avant-garde concept of art as the magic that allows man to dominate nature is already contained in *Il Fuoco*, where the consumption required by the mystery of beauty in order to "create with joy" is repaid with a sense of mastery of the world: "il mondo era suo" (*Fuoco* 116). D'Annunzio's greed for self-expenditure thus opens the door to the irony of the Modernist aesthetics and ethics. To make one's life as a work of art modeled upon mutability and transitoriness means to put an end to the notion of the self as inalienable possession — to break the thick wall of personality to dissolve into the expanded historical and mythical narrative pattern. However, as also Joyce will soon show, the revenue yielded by self-negation is nothing less than omnipotence — the might of an all-encompassing controlling consciousness that is invisible but pairing its fingernails over its creation. Similarly, refusal of the tyranny of capitalism in favor of the non-utilitarian gift-economy shades off into appropriation of this enchanted noble life.

In this respect, "Io ho quel che ho donato" — the motto carved together with a cornucopia at the entrance of D'Annunzio's mansion *Il Vittoriale* — extols not only wasteful, sumptuous offering but precisely also the generous counter-gift bestowed upon its practitioner, namely, the prestige of the aesthetic and ethical *arbiter elegantiarum* who alone holds the law of this heroically redemptive economy of pleasures. Well before the empire of the self with which Bataille rewards self-sacrifice, the supreme gift of himself designates D'Annunzio the absolute sovereign of an "isola dionisiaca. . . . Tutta folta di grappoli, ricca di uve mistiche" and grants him undisputed authority over this imaginary territory: "Solo in essa vivo, solo io la conosco e la vendemmio" (*Faville* 295). The author of the *Faville* could not have found a better image than this ecstatic geographical elsewhere to conclude his adventure in the land of hedonism, an expedition conducted with that blend of exoticism and imperialism which taints the idealization of the primitive in the Modernist Western mind.

Duke University

### Works Cited

- Alatri, Paolo. *Gabriele D'Annunzio*. Torino: UTET, 1983.
- Aragno, Pietro. "Des Esseintes e Andrea Sperelli: assenza e presenza della donna nell'iter edonistico di due 'vinti' decadenti." *Annali d'italianistica* 5 (1987): 237-44.
- Bataille, Georges. *La part maudite. Précédé de la notion de dépense*. Paris: Minuit, 1967.
- . *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970-76.
- Becker, Jared M. "D'Annunzio and Darwinism: From the 'giaguaro famelico' to the 'nazione eletta.'" *Italica* 67.2 (1990): 181-95.
- Borgese, A. *Gabriele D'Annunzio*. Napoli: Ricciardi, 1909.



- Brécourt-Villars, Claudine. *D'Annunzio et la Duse*. Paris: Stock, 1994.
- Burgard, Peter J., ed. *Nietzsche and the Feminine*. Charlottesville: U P of Virginia, 1994.
- Cetrangolo, E. "Il significato della vita nell'arte dannunziana." *Il Veltro* 32.5-6 (1988): 521-32.
- Civiltà cattolica* 43, ser.15, vol. 4 (1892).
- Cixous, Hélène and C. Clément. *The Newly Born Woman*. Trans. B. Wing. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Clemente, Pietro, A. R. Leone, et al. *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*. Roma: Laterza, 1985.
- Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*. Vol. 6. Bari: Laterza, 1957.
- D'Annunzio, Gabriele. *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*. Milano: Mondadori, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Il Fuoco*. Milano: Mondadori, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Il Piacere*. Milano: Mondadori, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Le Faville del maglio*. Milano: Mondadori, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Pagine disperse*. Ed. A. Castelli. Roma: Bernardo Lux, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Versi d'amore e di gloria*. Verona: Mondadori, 1952.
- De Gubernatis, Angelo, ed. *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*. Firenze: Le Monnier, 1879.
- Derrida, Jacques. "De l'économie restreinte à l'économie générale: un hegelianisme sans réserve." *L'arc* (Mai 1967). Repr. in *Writing and Difference*. Trans. A. Bass. Chicago: U of Chicago P, 1978. 251-77.
- \_\_\_\_\_. *Donner le temps*. Paris: Galilée, 1991.
- Fabre, G. *D'Annunzio esteta per l'informazione*. Napoli: Liguori, 1981.
- Frati, Emanuela, ed. *Le carte e la biblioteca di Paolo Mantegazza*. Milano: Giunta Regionale Toscana & Editrice Bibliografica, 1991.
- Grillandi, Massimo. *Emilio Treves*. Torino: UTET, 1976.
- Grottanelli, Vinigi. "Ethnology and/or Cultural Anthropology in Italy: Traditions and Developments." *Current Anthropology* 18.4 (1977): 593-614.
- Gullace, Giovanni. "D'Annunzio teorico dell'arte e della critica." *Annali d'italianistica* 5 (1987): 21-41.
- Hyde, Lewis. *The Gift. Imagination and the Erotic Life of Property*. New York: Vintage Books, 1983.
- Jonard, Norbert. "D'Annunzio romanziere decadente." *Quaderni del Vittoriale* 36 (1982): 25-48;
- Landucci, G. *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia (1860-1900)*. Firenze: Olschki, 1977.
- LaValva, Rosamaria. *I sacrifici umani. D'Annunzio antropologo e rituale*. Napoli: Liguori, 1991.
- Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*. Prospect Heights, Ill: Waveland Press, 1984.
- Mantegazza, Paolo. *L'arte di essere felici*. Napoli: Colonnese, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Epicuro. Saggio di una fisiologia del bello*. Milano: Trèves 1891.
- \_\_\_\_\_. *Fisiologia del piacere*. 1880. Milano: Bietti, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Gli amori degli uomini*. Milano: Paolo Mantegazza Editore, 1886. (Trans. S. Putnam. *The Sexual Relations of Mankind*. New York: Eugenics Publishing,

1939.)

- \_\_\_\_\_. "Trent'anni di storia della società italiana d'antropologia, etnologia e psicologia comparata." *Archivio per l'antropologia e l'etnologia* 31 (1901). Firenze: Salvatore Landi, 1901.
- Mariano, Emilio. "D'Annunzio e la Grecia," *Il Verri* 7-8 (1985): 48-76.
- Mariotti, G. "Amore mio, ti ha detto nulla Mantegazza?" *L'Espresso* 25.24 (1979): 146-55.
- Marzot, G. *Il decadentismo italiano*. Bologna: Cappelli, 1970.
- Mauss, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: P.U.F., 1995.
- Mazzarella, Arturo. *Il piacere e la morte*. Napoli: Liguori, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*. Trans. F. Golfing. New York: Doubleday, 1956.
- \_\_\_\_\_. *The Will to Power*. Trans. W. Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Random House, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Thus Spoke Zarathustra*. Trans. W. Kauffmann. Harmondsworth: Penguin, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Twilight of the Idols/The Anti-Christ*. Trans. R. J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Pasquini, E. *Studi in onore di Raffaele Spongano*. Bologna: Boni, 1980.
- Pecora, Vincent. *Households of the Soul*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.
- \_\_\_\_\_. "The Sorcerer's Apprentices: Romance, Anthropology, and Literary Theory." *Modern Language Quarterly* 55.4 (1994): 345-82.
- Pireddu, Nicoletta. "Beautiful Gifts, Sublime Sacrifices. The Aestheticization of Ethics in Wilde, Huysmans, and D'Annunzio." Dissertation, U of California, Los Angeles, 1996.
- Riccardi, Paolo. *Saggio di un catalogo bibliografico antropologico italiano*. Modena: Vincenzi, 1883.
- Schrift, Alar D. "On the Gynecology of Morals." *Burgard* 210-29.
- Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies*. Ithaca: Cornell UP, 1989.
- Tosi, Guy. *D'Annunzio en Grèce*. Paris: Calmann-Lévy, 1947.
- \_\_\_\_\_. "D'Annunzio parnassien, "byzantin" et symboliste: aux sources d'une poétique composite (1886-1894)." *Revue des études italiennes* 26.2-4 (1980): 82-137.
- Tylor, Edward B. *Primitive Culture*. London: John Murray, 1871.





## Carlo Levi's Sacred Art of Healing<sup>1</sup>

Written in 1935, the year of Carlo Levi's exile in Lucania, Charlotte Gower Chapman's *Milocca: A Sicilian Village* is an anthropological study of a Sicilian village based on the author's fieldwork in 1928-29.<sup>2</sup> Modeled on Robert Redfield's *Tepoztlan, a Mexican Village* (1930), Chapman's *Milocca* is the "only full-scale Italian village study in existence which was carried out before World War II" (Cronin 18). While Levi's *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), despite its resistance to generic classification, was unquestionably the product of — among other things — its author's literary-artistic imagination, it also inaugurated a new direction in Italian anthropological research along the lines of Chapman's study as the nation sought to rediscover itself after the years of Fascism and the war. Levi's first novel, in fact, provided the "stimolo determinante" for Ernesto de Martino's expedition to Lucania in the early 1950s (Lanternari 213), fieldwork that represented the initial stage of the ethnologist's important trilogy treating religion and magic in the Mezzogiorno: *Sud e magia* (1959), *Morto e pianto rituale nel mondo antico* (1959), and *La terra del rimorso* (1961). From de Martino's field notes documenting his reliance on Levi's novel as a sort of vademecum for his Lucanian research, Carpitella concludes that *Cristo* "rappresentava un testo di riferimento che oggi diremmo squisitamente antropologico" (206). Lanternari elegantly describes the complementary roles of de Martino and Levi in the development of "una nuova coscienza di umanesimo antropologico" (213); if de Martino was the practicing anthropologist, scientifically and historically oriented, then Levi was the

---

<sup>1</sup> I am grateful to the South Central Modern Language Association for a travel grant that enabled me to conduct research for this article in Rome in May, 1996. I also thank Dott. Gigliola De Donato, member of the administrative council of the Fondazione Carlo Levi, and Dott. Margherita Martelli, archivist for the foundation at the Archivio centrale dello Stato, for making Levi's papers available to me on short notice. And I am indebted to Maria Wells, Italian curator for the Harry Ransom Humanities Research Center, for generously sharing with me her extensive knowledge of the manuscript of Levi's *Cristo si è fermato a Eboli*.

<sup>2</sup> The book was published in 1971 when the manuscript was found in the files of the Department of Anthropology at the University of Chicago.

annunciatore e profeta d'una antropologia meridionalista assolutamente nuova, carica di passione civile e sociale, permeata da un visionarismo poetico e mossa da una vibrante sensibilità e attenzione per l'intero mondo culturale, il vissuto immediato dei contadini del Sud, scoperti da lui del tutto occasionalmente in rapporto alla sua condizione di confinato politico antifascista.

(213)

Although Levi has been rightly criticized, from an ethnological perspective, for his mythologizing, a-historical conception of the *contadini* (Carpitella 207; Lanternari 215), his "antropologia meridionalista" nevertheless inspired — in part, no doubt, *because* of his mythic imagination — unprecedented attention to the "other" Italy.

Levi's anthropological vision, however, is not limited to an ethnological interest in the rural communities of Southern Italy, those of Lucania in particular. Nor is it merely the result of his presence in Grassano and Aliano (Gagliano in the novel) as a political exile. On the contrary, I shall argue in this essay that a crucial if understudied aspect of Levi's anthropology is precisely its mythic-philosophical dimension and the consequences of this anthropological theory for Levi's socio-political program. Specifically, I shall show that Levi's intense interest in the relationship of the individual to social structures, theorized in *Paura della libertà* and dramatized in *Cristo si è fermato a Eboli*, makes him a worthy contributor to discussions of the sacred and the dialectic of differentiation and undifferentiation put forth by such influential thinkers as Victor Turner and René Girard. I view Levi's figuration of medicine in *Cristo* — raised, under the sign of magic, to an art of healing — as emblematic of both the creative energy generated by contact with the sacred and the limitations of such contact. Locating Levi at the intersection, so to speak, of Turner and Girard, I consider, finally, how Levi's call for political autonomy as an ideal "punto di mediazione" between the individual and the state has recently evolved in ways he could hardly have imagined.

In *Violence and the Sacred*, Girard seeks to account for the violence unleashed in communities still immersed in the sacred and, conversely, to explain (in at times apologetic tones) the role of Western institutions, especially religion, in curbing such violence.<sup>3</sup> To be sure, there is a sense of urgency to Girard's argument insofar as he thinks we are on the brink of a sacrificial crisis, a moment which "coincides with the disappearance of the difference between

---

<sup>3</sup> Girard develops his argument with examples drawn from literary tragedies, both Greek and Shakespearean, and anthropological studies of traditional societies in Latin America, Africa, and Southeast Asia. He views other writers, from Dante to Camus, through the lens of "the mimetic cycle and unanimous victimage mechanism" in "*To Double Business Bound*."

impure violence and purifying violence"; he warns that "[w]hen this difference has been effaced, purification are no longer possible and impure, contagious, reciprocal violence spreads throughout the community" (49). Anticipating the more overt theological and religious framework of *Things Hidden since the Foundation of the World* and *The Scapegoat*, Girard chides modern thinkers who, through "willful blindness . . . continue to see religion as an isolated, wholly fictitious phenomenon cherished only by a few backward peoples or milieus" (317). Writing at a time of considerable social and intellectual upheaval, under the shadow of the cold war and the arms race, he concludes *Violence and the Sacred* with an apocalyptic flourish: "We have managed to extricate ourselves from the sacred somewhat more successfully than other societies have done, to the point of losing all memory of the generative violence; but we are now about to rediscover it. The essential violence returns to us in a spectacular manner — not only in the form of a violent history but also in the form of subversive knowledge" (318).

Aptly called a "christianisation des sciences humaines" (Lagarde), Girard's project "pivots upon nothing less than a claim about the impact that a truly divine revelation has had on the human social order" (Livingston xvii). Thus, when Girard asserts that the function of ritual is "to keep violence *outside* the community" (*Violence* 92), he generally means that the purpose of the sacrificial rites of religion is to contain the violence "at the heart and secret soul of the sacred" (31). For Girard, then, the sacred is primarily figured as a danger, the embodiment of "all those forces that threaten to harm man or trouble his peace" (58).<sup>4</sup> More important, Girard's linkage of violence and the sacred hinges on the loss of differences, "the disintegration of distinctions within the community" (114). The sacrificial crisis, in other words, occurs when the "differences disappear in the domain of the sacred only because they are indiscriminately mixed together and become indistinguishable in the confusion" (282). The community, by contrast, is defined by its separation from the undifferentiated world of the sacred since its "[o]rder, peace, and fecundity depend on cultural distinctions" (49). For this reason, the ritual victims needed to restore societal order are found outside the community, "from creatures (like animals and strangers) that normally dwell amidst sacred things and are themselves imbued with sacredness" (270). Against Lévi-Strauss, Girard views ritual as the means to eliminate the "evil mixture" of the undifferentiated sacred and thereby "make culture safe for differentiation" ("*To Double Business Bound*" 169).

Victor Turner, on the other hand, carves out a more positive space for the interrelated concepts of undifferentiation and the sacred. In *The Ritual Process*

---

<sup>4</sup> Although Girard elsewhere writes of the "dual nature" of the sacred ("it is both harmful and beneficial," *The Scapegoat* 199), he clearly privileges its threatening and "harmful" effects in his work.



he considers groups as diverse as tribal societies, medieval religious communities, millenarian movements, and hippies to show how individuals satisfy their need to participate in both "structure" and "communitas," two models of "human interrelatedness, juxtaposed and alternating" (96). Turner's own juxtaposition of his definitions of structure and *communitas* immediately discloses a significant reversal in emphasis from Girard's privileging of differentiation over undifferentiation:

One . . . is of society as a structure of jural, political, and economic positions, offices, statuses, and roles, in which the individual is only ambiguously grasped behind the social persona. The other is of society as a *communitas* of concrete idiosyncratic individuals, who, though differing in physical and mental endowment, are nonetheless regarded as equal in terms of shared humanity. The first model is of a differentiated, culturally structured, segmented, and often hierarchical system of institutionalized positions. The second presents society as an undifferentiated, homogeneous whole, in which individuals confront one another integrally, and not as 'segmentalized' into statuses and roles.

(177)

Through a detailed discussion of rites of passage, rituals of status elevation or reversal, and the rise of ideological communities, Turner examines the experience of those who pass through or embody *communitas* in terms of liminality, marginality, and "structural inferiority" (128). He further observes that, in each of its three manifestations, *communitas* "is almost everywhere held to be sacred or 'holy,' possibly because it transgresses or dissolves the norms that govern structured and institutionalized relationships and is accompanied by experiences of unprecedented potency" (128).

Whereas Girard views the sacred as the harbinger of violence precisely because it is predicated on undifferentiation, for Turner it is only from the perspective of those invested in maintaining structure that "all sustained manifestations of *communitas* must appear as dangerous and anarchical, and have to be hedged around with prescriptions, prohibitions, and conditions" (109). The real threat, according to Turner, arises from the cultural distinctions privileged by Girard as the necessary condition for order and stability. Thus, in a passage cited by Girard as an example of "an 'antidifferential' prejudice" in ethnological studies (*Violence* 50), Turner writes: "Structural differentiation, both vertical and horizontal, is the foundation of strife and factionalism, and of struggles in dyadic relations between incumbents of positions or rivals for positions" (*Ritual* 179).<sup>5</sup> For Turner, then, differentiation itself, even more so

---

<sup>5</sup> Adducing evidence from Greek tragedy and primitive religion, Girard counters that "it is not the differences but the loss of them that gives rise to violence and chaos. . . . This loss forces men into a perpetual confrontation, one that strips them of all their distinctive characteristics — in short, of their 'identities'" (*Violence* 51).

than the dissolution of differences in *communitas*, is a variable that must be closely monitored to prevent outbreaks of conflict and violence.

In practice, of course, both Turner and Girard recognize the interdependence of undifferentiation and differentiation — the sacred and the sacrificial, *communitas* and social structure — as an intrinsic feature of individual and group life. Girard, noting the “complex and delicate nature of the community’s dealings with the sacred,” advocates an “optimum *distance*”: “If the community comes too near the sacred it risks being devoured by it; if, on the other hand, the community drifts too far away, out of range of the sacred’s therapeutic threats and warnings, the effects of its fecund presence are lost” (*Violence* 268). And Turner, who warns that exaggerated structure or *communitas* could trigger a dangerous backlash effect (*Ritual* 129), elsewhere opines that “much of the misery of the world has been due to the principled activities of fanatics of both persuasions” (“Passages” 268). While “spontaneous *communitas*” may be inattentive to the material and organizational needs of society, “structural action swiftly becomes arid and mechanical if those involved in it are not periodically immersed in the regenerative abyss of *communitas*” (*Ritual* 139). “Wisdom,” Turner therefore suggests, “is always to find the appropriate relationship between structure and *communitas* under the *given* circumstances of time and place, to accept each modality when it is paramount without rejecting the other, and not to cling to one when its present impetus is spent” (139).

A similarly dialectical, contextual treatment of differentiation and undifferentiation is, in fact, the hallmark of Carlo Levi’s argument in *Paura della libertà*. This short but substantive amalgam of, *inter alia*, religious myth, Jungian psychoanalysis, and Vico’s philosophical thought is nothing less than Levi’s ardent attempt to probe the underlying reasons for the huge historical crisis of Western civilization while “un vento di morte e di oscura religione sconvolgeva gli antichi stati d’Europa” (10). Written during a period of exile in France as German tanks began to overrun Poland in 1939, Levi initially conceived of the work as a massive cultural assessment of the mythic and historical underpinnings of such institutions of collective human existence as religion, politics, art, science, and technology. He felt compelled to take on this encyclopedic project to account for the dissolution of values and ideologies occasioned by the triumph of Nazifascism. Like Girard writing three decades later, though undoubtedly confronted with a more imminent, tangible crisis, Levi sought to explain, if only for himself, the underlying reasons — philosophical, psychological, and anthropological — of the human capacity for violence. The outbreak of war, combined with the death of his father, proved decisive: “Se il passato era morto, il presente incerto e terribile, il futuro misterioso, si sentiva il bisogno di fare il punto; di fermarsi a considerare le ragioni di quella cruenta rivoluzione che incominciava” (11). Although Levi abandoned his encyclopedic enterprise when the Nazis occupied France, he later realized that the eight

introductory chapters he had already written contained *in nuce* his argument. He eventually published them as *Paura della libertà* in 1946, a year after the appearance of *Cristo*.

Long recognized as the foundation for Levi's subsequent creative and intellectual work, *Paura* has recently received insightful critical attention, both as an expression of Levi's views of the State, history, and the human condition (Baldassarro) and as the diagnosis of Nazifascism subtending Levi's antifascist politics (Ward 157-68).<sup>6</sup> *Paura* is also Levi's *ante litteram* response to Girard and Turner articulated at a moment when understanding the role of the sacred and its relationship to the individual and society was essential for rethinking the values, and imagining the renewal, of Western civilization. Indeed, the sacred is a powerful concept for Levi that figures, paradoxically, as both the exterminator and generator of freedom and art, the creative impulses of the human spirit in individual, social, and historical contexts. "Sacro," Levi writes, is "l'oscura continua negazione della libertà e dell'arte, e, insieme, per contrasto, il generatore continuo della libertà e dell'arte" (17). This double-edged conception captures Girard's alignment of the sacred with "all those forces that threaten to harm man or trouble his peace" (*Violence* 58) as well as Turner's view that the sacred is experienced through periodic immersion "in the regenerative abyss of *communitas*" (*Ritual* 139).

Levi appropriately defines the sacred in relationship to the dialectic of differentiation and undifferentiation. "Sacro" is precisely "lo spavento dell'indeterminato in chi è nello sforzo di autocrearsi e di separarsi" (20). He uses the images of "caos" and "massa" to figure the primordial undifferentiated state, also called the "indistinto originario" (19), out of which differentiation occurs: "ogni uomo nasce del caos, e può ripetersi nel caos: viene dalla massa per differenziarsi, e può perder forma e nella massa riassorbirsi" (19). Individuals are moved by an "oscura libertà" to separate from this undifferentiated condition and acquire distinct characteristics ("individuarsi") at the same time that they are driven by an "oscura necessità" to rejoin the universal, formless mass (19). Oscillations between these competing impulses begin with the individual's first, "prenatal" death (separation from the chaotic mass) and continue to its natural death. However, "true death," like the misery wrought by the fanatics of structure and *communitas* in Turner's account, occurs only when either side of this dialectic is taken to an extreme: "il distacco totale dal flusso dell'indifferenziato, vuota ragione egoistica, astratta libertà — e, all'opposto, l'incapacità totale a differenziarsi, mistica oscurità bestiale, servitù dell'inesprimibile" (19).

---

<sup>6</sup> Two other important discussions of *Paura* are Falaschi (59-64) and De Donato (*Saggio* 53-73).



History itself, according to Levi, is nothing less than alternating periods of separation from, and regeneration in, the "indistinto originario" (106). Differentiation can release the creative potential of individuals and the community, but contact with the undifferentiated mass is equally necessary for re-creation when the state and religion are reduced to the arid determinations of reason, law, and ritual. Ultimately, what really matters, the true moment of civilization and creativity, is some ideal point of equilibrium between the two extremes:

Ma i soli momenti vivi nei singoli uomini, i soli periodi di alta civiltà nella storia, sono quelli in cui i due opposti processi di differenziazione e di indifferenziazione trovano un punto di mediazione, e coesistono nell'atto creatore.

(19)

This "punto di mediazione," in which differentiation and undifferentiation coexist in a creative act, takes various forms in Levi's thought. Mythically, he figures pre-lapsarian Eden as the place where "indeterminatezza era insieme determinazione," a time when "Ogni atto era atto di libertà . . . ogni opera era creativa" (120). In the world of time and history, Levi likewise asserts that peace and freedom can coexist for humankind only when "la sua libertà gli consente di essere insieme individuazione personale e universalità illimitata" (88-89). While large, sprawling cities, as well as wars, reduce humanity to an undifferentiated mass, smaller social units — from the family to the mid-sized town — present possibilities for "punti di mediazione" insofar as "[t]utti si conoscono, e devono perciò differenziarsi" (108). Levi therefore celebrates life and creativity — in individual, artistic, social, and historical contexts — at the point of equilibrium between the opposing impulses of separation and immersion, sacrifice and the sacred.

In the chapter of *Paura* titled "Schiavitù," Levi describes the anthropological and historical dilemma of Italy in terms of an incomplete fusion of two very different civilizations, "l'originale innesto di una civiltà militare, statolatra, religiosa, giuridica, su una civiltà contadina, anarchica, irreligiosa, poetica" (55). This is the problem that Levi, far from resolving, revisits in dramatic fashion in *Cristo si è fermato a Eboli*, his major work composed some five years after *Paura della libertà* but similarly based on his experience as an antifascist "confinato" in the Lucanian towns of Grassano and Aliano (Gagliano) in 1935-36. Levi immediately establishes the "desolate terre" of Lucania as an undifferentiated realm, a place untouched by the "civilizing," differentiating forces of time, religion, reason, and history (15).<sup>7</sup> To say that Christ stopped at

---

<sup>7</sup> Levi later frames this discussion in terms of univocal meaning and multiplicity: "La ragione soltanto ha un senso univoco, e, come lei, la religione e la storia. Ma il senso

Eboli means, for Levi, that the Western tradition, characterized by historical progress and the theocratic state, has never entered the mountains and forests of Lucania “se non come un conquistatore o un nemico o un visitatore incomprensivo” (15-16). Levi figures the encroachment of the rituals of Western civilization not as Girard’s therapeutic curb on, but as the very origin of, violence and blood sacrifice. Based no doubt on his virulent opposition to Fascism and the mythic structures used to support it, Levi praises Virgil as a “grande storico” for describing the religion of the Trojans, ancestors of the Romans, as “feroce” since it required human sacrifices: “sulla pira di Pallante, il pio Enea sgozza i prigionieri, come sacrificio ai suoi dèi dello Stato” (122).

However, insofar as Carlo Levi is himself a product of this Western tradition the problem he faces is how to represent, through the faculty of memory, his contact as an “intellettuale differenziato” with the “massa indifferenziata” of the Lucanian *contadini* (Falaschi 64). This contact occurs primarily through the protagonist’s medical and artistic activities. These two roles, in addition to representing “l’incarnazione della volontà di liberazione e d’autodeterminazione dell’uomo” (Bassani 37), provide the key that allows the differentiated subject to penetrate the closed world of the *contadini* and renew himself in the creative chaos of undifferentiated humanity. Levi himself figures his contact with Lucanian culture through the metaphor of “penetration” by means of a “key” when he recounts how, against the advice of Dr. Milillo, he exposed himself to the magical “filtri” of the peasant women by accepting their invitations for coffee or wine:

Se c’erano dei filtri, forse si sono vicendevolmente neutralizzati. Certo non mi hanno fatto male; forse mi hanno, in qualche modo misterioso, aiutato a penetrare in quel mondo chiuso, velato di veli neri, sanguigno e terrestre, nell’altro mondo dei contadini, dove non si entra senza una chiave di magia.

(23-24)

This reflection ironically counters Dr. Milillo’s misogyny and hostility toward the *contadini* by respecting the magical powers of this “closed world,” those of the “filtri” in particular. Seeking a key to penetrate the mysterious world of the *contadini*, Levi thus adopts the authenticating strategy that Clifford Geertz ascribes to anthropologists when they write up their fieldwork:

The ability of anthropologists to get us to take what they say seriously has less to do with

dell’esistenza, come quello dell’arte e del linguaggio e dell’amore, è molteplice, all’infinito” (103). In the manuscript Levi adds “storia” and “linguaggio” to an earlier draft of the passage on the back of fol. 125, the only time two versions of the same passage appear in the manuscript.

either a factual look or an air of conceptual elegance than it has with their capacity to convince us that what they say is a result of having actually penetrated (or, if your prefer, been penetrated by) another form of life, of having, one way or another, truly 'been there.' And that, persuading us that this offstage miracle has occurred, is where the writing comes in.

(4-5)

Levi's legitimating claim in *Cristo* to having "actually penetrated" or "been penetrated by" the culture of the Lucanian *contadini* hinges on the mutually reinforcing activities of magic and medicine.<sup>8</sup>

Since most of Carlo's acquaintances among the *contadini* of Gagliano result from their need for medical attention (73), it is natural that he would both "penetrate" and "be penetrated by" their undifferentiated world through his healing art, referred to in a letter from his sister Luisa, herself a "medico valentissimo" (*Cristo* 73), as his "nobile e utile missione."<sup>9</sup> Yet, this reciprocal influence is neither immediate nor automatic. Rather, the development of this reciprocity itself constitutes a major theme of the novel, as the distance traveled between the two principle medical episodes vividly illustrates. In the first case, shortly after his arrival in Gagliano, Carlo, who has medical training but little practical experience, is asked to visit a sick peasant. A group of men dressed in black eventually convince him to see the moribund patient, and they introduce him to a veritable ritual of death: in a dark room the sick man, fully dressed, including hat and shoes, lies on a makeshift stretcher, with women wailing and crying in the shadows. The narrative description of the doctor's visit is cold and to the point. He has been asked to try to save the man:

Ma non c'era più nulla da fare: l'uomo stava morendo. Inutili le fiale trovate a casa della vedova, con cui, per solo scrupolo di coscienza, ma senza nessuna speranza, cercai di rianimarlo. Era un attacco di malaria pernicioso, la febbre passava i limiti delle febbri più alte, l'organismo non reagiva più. Terreo, stava supino sulla barella, respirando a fatica, senza parlare, circondato dai lamenti dei compagni. Poco dopo era morto.

(20)

The physician's emotional involvement remains restrained — virtually non-existent — as he leaves the house of death. He walks out onto the piazza and, as

<sup>8</sup> Levi similarly seeks a key to penetrate the politics and passions that animate the "Luigini," the corrupt middle class of Gagliano (28-29).

<sup>9</sup> Medical issues, ranging from the treatment of malaria and the measles to the payment of annual dues to the "sindacato Medici," are a frequent topic of Luisa's many letters to Carlo during his confinement. Moss observes that it is primarily through the doctor's access to the peasants that Levi "builds up a fascinating anthropology of peasant life and culture" (27).



the sun sets over the Calabrian hills to the west, observes the *contadini* returning home from their fields (20-21). In the terms of *Paura*, the patient may have died but it is the doctor here who dies the “morte vera” that results from “il distacco totale dal flusso dell’indifferenziato” (19). Burdened with the “vuota ragione egoistica” and “astratta libertà” concomitant with this state of extreme differentiation (*Paura* 19), Carlo begins his stay in Gagliano completely detached from the source of creative regeneration and true freedom.

Given this inauspicious start, it is no surprise that Carlo at first tries to shirk his medical responsibilities, not only because of insufficient preparation and a subsequent lack of confidence in his abilities, but also because of fear of getting involved in the town’s factional politics (41-42). Yet, despite Carlo’s detached, almost clinical response to the death of his patient, the Gaglianesi see that he is not like the “medicaciucci” of the town, and the women insist on bringing their sick children to him for medical treatment. Amazed and embarrassed, he attributes this display of trust either to the fact that he at least tried — albeit unsuccessfully — to save the malaria victim, or to the power with which the “outsider” is often invested in traditional cultures: “Era forse il prestigio naturale del forestiero che viene da lontano, e che è perciò come un dio” (42). Indeed, as this *forestiero-dio*, a political exile with healing powers, Carlo possesses the status of “outsiderhood” as described by Victor Turner in “Passages, Margins, and Poverty.” Expanding on his distinction between *communitas* and social structure from *The Ritual Process*, Turner argues that “outsiderhood,” along with “liminality” and “structural inferiority,” entails at least provisional contact with the undifferentiated whole often associated with the sacred. Outside of both the dominant Fascist culture and the a-historical world of the Lucanian *contadini*, Carlo is like the shamans, diviners, mediums, and priests included in Turner’s list of individuals who experience the condition of “outsiderhood” by “being either permanently and by ascription set outside the structural arrangements of a given social system, or being situationally or temporarily set apart, or voluntarily setting oneself apart from the behavior of status-occupying, role-playing members of that system” (233).

Similarly, “structural inferiority,” Turner’s designation for the lowest level of social stratification, accurately describes Levi’s perception of Lucania’s *contadini* as the oppressed, indigenous people who are thought to possess “a mystical power over the fertility of the earth and of all upon it” (234).<sup>10</sup> Outside of time and history, the poorest inhabitants of Italy’s rural Mezzogiorno take on “the symbolic function of representing humanity, without status qualifications or characteristics” (234). In contrast to the highly differentiated system that Turner

---

<sup>10</sup> Thus Levi describes Giulia, his mythical *strega-domestica*, as a powerful woman “legata alla zolla e alle eterne divinità animali” (*Cristo* 94).

aligns with social structure, this "undifferentiated whole whose units are total human beings" (234) — the basis of his *communitas* — "often appears culturally in the guise of an Edenic, paradisiacal, utopian, or millennial state of affairs, to the attainment of which religious or political action, personal or collective, should be directed" (237-38). While Turner's description of *communitas* here is far more optimistic than Levi's ambivalent view of the *contadini* as well as his conception of the sacred and undifferentiation in general, it also qualifies Girard's univocal figuration of the undifferentiated realm of the sacred as a dangerous power that must be contained through sacrificial rites.

As both the "oscura continua negazione della libertà e dell'arte" and the "generatore continuo della libertà e dell'arte" (*Paura* 17), Levi's figuration of the sacred is inherently dialectical. He is faithful to this ambiguity in *Cristo*. Like Plato's *Pharmakon*, a related term that can mean either "poison" or "remedy," the meaning of Levi's *sacro* changes with the context or depends on the perspective from which it is considered. Thus he describes the world of the *contadini* as, on the one hand, a place "senza determinazioni" that precludes hope and happiness, allowing only "la cupa passività di una natura dolorosa" (72); on the other hand, alive in this same world is "il senso umano di un comune destino" (72), the capacity to establish human bonds according to "il senso sacro, arcano e magico di una comunanza" (81).<sup>11</sup> It is this "comunanza" — the *communitas* imagined by Turner as a place for individuals to meet "not as role players but as 'human totals'" ("Passages" 269) — that Carlo must enter to experience the creative freedom generated by the undifferentiated world of the sacred.

By the time the second major medical episode occurs Carlo has spent the better part of a year in Gagliano, much of that time in the company of his household servant, Giulia La Santarcangelese, a "strega contadina" familiar with "le erbe e il potere degli oggetti magici" (95). Possessing her own medical powers, *in bono* and *in malo*, Giulia "[s]apeva curare le malattie con gli incantesimi, e perfino poteva far morire chi volesse, con la sola virtù di terribili formule" (95). After the petty town politics have resulted in an order prohibiting Carlo from practicing medicine, Giulia tells him that the authorities will not be able to prevent him from continuing to treat the *contadini*: "se non ti lasciano fare il medico, tu curerai lo stesso. Dovresti fare lo stregone. Ora hai imparato tutto, sai tutto. E quello non te lo possono impedire" (197). In fact, he admits to having become "maestro in tutto quello che concerne la magia popolare, e le sue

---

<sup>11</sup> Inspection of the manuscript of *Cristo* reveals that Levi inserted the phrase "nel loro terrore del sacro" to another important passage (103; fol. 126), a revision that reinforces the author's identification not only with Barone, his beloved dog who was "mezzo barone e mezzo leone," but also with the undifferentiated world of the *contadini* with whom he lived.

applicazioni alla medicina" (198), and this knowledge, combined with his beautiful "voce da prete," makes him appear to Giulia as the embodiment of "tutte le virtù del Rofé orientale, del guaritore sacro" (198). This power as "sacred healer" derives from Carlo's tolerance — if not outright endorsement — of the peasant superstitions, including the traditional "abracadabra" that many of his patients wear as protection against illness. Where other doctors would scorn these popular beliefs, Carlo respects them: "ne onoravo l'antichità e la oscura, misteriosa semplicità, preferivo essere loro alleato che loro nemico, e i contadini me ne erano grati, e forse ne traevano davvero vantaggio" (199). Besides, he continues, even the "legitimate" medical practice of writing a prescription for every patient, especially when such prescriptions were written in Latin in indecipherable handwriting, could rightly be considered "una abitudine magica" (199).

Michael Taussig, a physician and anthropologist, argues that the doctor-patient relationship, more than merely technical, "is very much a social interaction which can reinforce the culture's basic premises in a most powerful manner" (86). Carlo shows exceptional awareness of this conception of medical practice as a set of social relations by valorizing the magical beliefs of his "primitive" patients while at the same time calling into question the positivist assumptions of "modern" science and medicine. In a culture where "anche la medicina ha potere soltanto per il suo contenuto magico" (201), Carlo wisely adapts his medical practice to the attitudes and behavior of the *contadini*. Thus, at one point in his heroic attempt to combat malaria, he replaces quinine, a medicine whose efficacy is limited because the peasants do not believe in it, with two newer medicines that work "meravigliosamente" because they function as both "sostanze chimiche" and "influenze magiche" (202). Whereas Chapman, whose Milocca was another village "forgotten by God and by man" (2), offers the "scientific" interpretation of curative magic as "probably a valuable device in the healing of maladies of purely nervous origin" (208), Levi's physician-protagonist refuses to delegitimize the power of magic and witchcraft to affect even the physical well-being of his patients.

Having thus reconciled his medical practice with the magical forces of his environment, Carlo is finally able to "return" to the sacred "comunanza" of the undifferentiated mass and thereby experience the liberating effects of a creative rebirth. In the second major medical episode, toward the end of his stay in Gagliano, the narrating subject's emotional involvement is strong and personal, even though this case, like the first, is hopeless from the start. Paradoxically, his participation is so extreme that the presence of death elicits neither horror nor indifference but an intuition of transcendent happiness and completeness:

La morte era nella casa: amavo quei contadini, sentivo il dolore e l'umiliazione della mia impotenza. Perché allora una così grande pace scendeva in me? Mi pareva di essere staccato da ogni cosa, da ogni luogo, remotissimo da ogni determinazione, perduto fuori



del tempo, in un infinito altrove. Mi sentivo celato, ignoto agli uomini, nascosto come un germoglio sotto la scorza dell'albero: tendevo l'orecchio alla notte e mi pareva di essere entrato, d'un tratto, nel cuore stesso del mondo. Una felicità immensa, non mai provata, era in me, e mi riempiva intero, e il senso fluente di una infinita pienezza.

(189)

The doctor's perceived detachment from the world, his feeling of being "remotissimo da ogni determinazione," attests to a complete immersion in the undifferentiated world of the sacred as it is described in *Paura della libertà* (Ward 164), a return to the "indistinto originario" needed for regeneration and renewed creative energy. Through the key of his healing art, as ineffectual — technically speaking — in this case as in the first, Carlo has not only succeeded in unlocking the closed door of this world outside of time and history, but he has even experienced the sensation of having entered the very heart of the universe.

However, the beneficent effects of this sacred immersion are short-lived as Carlo soon begins to feel the oppressive weight of resignation, frustration, and indifference that will ultimately make him glad to be released from his confinement two years earlier than expected. Returning to Lucania after a brief visit to Torino occasioned by the death of a close relative, he feels the mountains shut him in as if they were gates to a prison (212). Just before receiving notice of his freedom, Carlo reaches a "punto estremo di indifferenza":

Mi pareva di essere un verme chiuso dentro una noce secca. Lontano dagli effetti, nel guscio religioso della monotonia, aspettavo gli anni venturi, e mi pareva di essere senza base, librato in un'aria assurda, dove era strano anche il suono della mia voce.

(220)

Yet, it is unlikely that Carlo's release from confinement in Gagliano and return to Torino will bring him the sense of joy and completeness he experienced, if only for a moment, in the Lucanian village. Reflecting on his recent trip to Torino, he realizes that the lives of his family and friends in the Northern metropolis, with their interests, ambitions, and hopes, are no longer his life (206). The large, modern city, after all, is another manifestation of the undifferentiated mass imbued with the sacred and hence capable of suffocating individual freedom and creativity in addition to generating it (*Paura* 108).<sup>12</sup>

Fittingly, the true "punto di mediazione" in Levi's novel, the moment where the processes of separation from, and immersion in, the sacred interact to produce creative energy occurs in Grassano, the town in which Levi was confined prior to his transfer to Gagliano. Whereas Gagliano is a small village

<sup>12</sup> In *L'orologio* Levi imagines a more positive — or at least ambiguous — association of a large city, Naples, with the "indistinto originario" (Ward 190), thereby providing an urban analogue to the sacred world of the *contadini* in *Cristo*.

“lontano dalle strade e dagli uomini,” Grassano is considerably larger and located on a major thoroughfare not far from the provincial capital (29). And while Gagliano consists only of a few *Signori* and many *contadini*, Grassano has a significant middle class composed of artisans, carpenters in particular (142). Carlo recalls this town, in which he had arrived following months of solitary confinement, as a “terra di libertà” (137). He is therefore overjoyed when he is permitted to return to Grassano for a short period in order to finish some paintings, and once reunited with some old friends it does not take him long to become again “un uomo libero” (145). Described as an “insperata vacanza” (135), this interlude in a community considerably larger and differentiated than Gagliano, yet smaller and less impersonal than Torino, provides an opportunity for a flourish of creative activity, from Carlo’s paintings and the lively stories told by travelling merchants to the preventive medicine practiced by the town’s two valid doctors and the theatrical production of d’Annunzio’s *La Fiaccola sotto il Moggio*, amazingly brought to life — despite the aestheticism of the playwright — by a troupe of Sicilian actors and a lively audience.

Levi’s celebration of creativity in Grassano is analogous, in political terms, to his promotion of the “nuovi valori di libertà” that he hoped would emerge from the Resistance (“Crisi di civiltà” 54).<sup>13</sup> For Levi, the Resistance, like the thriving artisan class of Grassano, represented a creative “punto di mediazione” between undifferentiation and differentiation capable of releasing “le nuove energie liberatrici” (De Donato, Introduction xxxvi). However, Levi and his political allies soon came to realize that, because the *contadini* in the Mezzogiorno had been largely left out of the Partisan struggle, they were virtually unaffected by the liberating climate of the Resistance (Ward 166). Similarly, even as the relatively large middle class of Grassano serves as a conduit for the creative energy of such activities as painting, story-telling, and theater, Levi must acknowledge that the lives of the *contadini* here are no less wretched than those of their counterparts at Gagliano (*Cristo* 142). In fact, the *contadini* of Grassano are in some ways worse off precisely because they have more contact with the outside world — and therefore greater desire to escape — while the likelihood of actually improving their circumstances remains small (143). It is against this bleak backdrop that Levi analyzes the “problema meridionale” not only as an economic and social problem, but first and foremost as the problem of reconciling “[c]ampagna e città, civiltà precristiana e civiltà

---

<sup>13</sup> In his “Ricordo di Leone Ginzburg,” whose death is commemorated in the manuscript of *Cristo* with “Leone” and a small red cross next to the date “7/2/44” (fol. 159), Levi writes: “Se la Resistenza fu insieme il primo momento rivoluzionario e popolare della nostra storia e un grande fatto di cultura, lo si deve agli uomini come Leone Ginzburg che per elevatezza d’ingegno e rigore di vita morale avevano intransigentemente percorso in se stessi quella nuova unità umana, quella solidarietà operante e creativa” (167-68).

non piú cristiana" (209) — that is, as an anthropological problem.

In the final pages of *Cristo*, Levi proposes social and political autonomy as the way out of the vicious circle of fascism and anti-fascism in Italy. The *contadini*, for instance, would have greater control over their lives by belonging to a "comune rurale autonomo" (211). Levi envisions the nation as a network of such autonomous units: "Ma l'autonomia del comune rurale non potrà esistere senza l'autonomia delle fabbriche, delle scuole, delle città, di tutte le forme della vita sociale. Questo è quello che ho appreso in un anno di vita sotterranea" (211). David Ward delineates the autonomous approach theorized by Levi and initially adopted by the *Partito d'azione* after the war:

It was to replace the monolithic national state, which had reached its apotheosis with fascism, that the Action Party elaborated its policy on local government. The policy envisaged the creation of a series of local, autonomous regions or provinces, each of which would make provision for the region's specific needs and demands. In other words, a state built from the bottom up, and not imposed from above, a state whose structures would have to be created by its citizens, and not inherited from past practices.

(172)

In philosophical terms, Levi's local, culture-specific approach to the twin perils of oppression and indifference accords with his imagining of optimum creativity at the intersection of the processes of differentiation and undifferentiation. Like the artisan class of Grassano, Levi's autonomous groups would possess distinct identities without losing contact with the sacred bonds of shared humanity, an ideal configuration of "societas" as described by Turner: "a process involving both social structure and *communitas*, separately and united in varying proportions" ("Passages" 238). Politically, however, Levi's conception of the State as an "insieme di infinite autonomie, una organica federazione" (*Cristo* 211) stood little chance of becoming policy. Included in the manifesto of the *Partito d'azione*, it nonetheless "remained a dead letter" (Ward 173), to a large extent because all the politicians with whom Levi discussed the "problema meridionale" were "degli adoratori, piú o meno inconsapevoli dello Stato" (*Cristo* 207).

Some fifty years later, the reappearance of some of Levi's ideas in Italian public discourse creates a striking incongruity, thereby illustrating once again his fundamental lesson that cultural and historical contexts determine the ethical value of specific socio-political agendas. Whereas Levi championed the principle of greater regional and cultural autonomy to free the economically disadvantaged Mezzogiorno from the tyranny of centralized state control, Umberto Bossi, the leader of the Northern League, has recently espoused similar ideas to the opposite effect: his call for "federalismo" aims to extricate the more



prosperous North (Padania) from its putative burden of supporting the poorer South.<sup>14</sup> In fact, with the victory of the center-left coalition in the national elections (21 April 1996) and the formation of the Prodi government, Bossi's rhetoric has intensified to the point where he defiantly speaks of "secessionismo" as often as "federalismo" — a politics of divisiveness in words if not in fact.<sup>15</sup>

Bossi's blatant recourse to scapegoating, clearly intended to exploit the lowest common denominator of a heterogeneous society, stands in marked contrast to the example of Carlo Levi, an Italian from Torino who asked to be buried in Aliano. Although Levi's socio-economic analysis was ultimately impractical,<sup>16</sup> limited perhaps by his anthropological and philosophical vision, his humanistic impulses — best seen in *Cristo* through his work as an artist and a physician — remain a powerful testament to the commitment of inspired individuals to work toward positive social change even and especially under difficult conditions. Christ may have stopped at Eboli, but Carlo Levi and those like him courageously resist oppression and injustice precisely where others give in to resignation and indifference.

*The University of Texas at Austin*

---

<sup>14</sup> Ward describes the *Lega nord* as a movement "which is intensely critical of the unified Italian state that was born out of the *Risorgimento*, and whose main political proposal is the creation of a tripartite federal Italy divided into semiautonomous republics . . ." (26).

<sup>15</sup> Claiming that "federalismo non serve più a niente," Bossi threatened secession, the League's next phase, as "quella decisiva contro Roma ladrona" (Buzzanca 7). He and a group of twenty-seven senators walked out of Parliament when the Senate leader refused to recognize the group's request to be named "Lega-Parlamento della Padania" (Buzzanca), a day after the leader of the Camera dei Deputati similarly rejected "Lega Padania indipendente" (Stanganelli).

<sup>16</sup> Levi, according to Moss, was right in asserting the impossibility for the peasant traditions to remain intact under a centralized state, but "he was wrong in thinking that, in human development, the two areas of consciousness and material conditions can be kept separate" (32). That is, as the socio-economic landscape changed (slightly for the better) in Southern Italy, the peasants themselves began to adopt some of the qualities of the "piccola borghesia" so despised and maligned by Levi in the novel. See Napolillo for a sustained, occasionally harsh, critique of Levi's *meridionalismo*.

## Works Cited

- Baldassaro, Lawrence. "Paura della libertà: Carlo Levi's Unfinished Preface." *Italica* 72.2 (1995): 143-54.
- Bassani, Giorgio. "Levi e la crisi." *Paragone* (Aug. 1950): 32-40.
- Buzzanca, Silvio. "Bossi lascia il Senato: 'Salgo sull'Aventino.'" *La Repubblica* (17 May 1996): 7.
- Carpitella, Diego. "L'itinerario di Carlo Levi e la ricerca interdisciplinare di Ernesto de Martino." De Donato, *Carlo Levi nella storia* 203-12.
- Chapman, Charlotte Gower. *Milocca: A Sicilian Village*. Cambridge: Shenkman, 1971.
- Cronin, Constance. *The Sting of Change: Sicilians in Sicily and Australia*. Chicago: U of Chicago P, 1970.
- De Donato, Gigliola, ed. *Carlo Levi nella storia e nella cultura italiana*. Manduria: Piero Lacaita, 1993.
- \_\_\_\_\_. Introduction. Levi, *Coraggio dei miti* vii-lxii.
- \_\_\_\_\_. *Saggio su Carlo Levi*. Roma-Bari: De Donato, 1974.
- Falaschi, Giovanni. "Carlo Levi." *Belfagor* 26 (1971): 56-82.
- Geertz, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford UP, 1988.
- Girard, René. *The Scapegoat*. Trans. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.
- \_\_\_\_\_. "To Double Business Bound": *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Violence and the Sacred*. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Lagarde, François. *René Girard ou la christianisation des sciences humaines*. New York: Peter Lang, 1994.
- Lanternari, Vittorio. "Da Carlo Levi a Ernesto de Martino: verso la nuova antropologia." De Donato, *Carlo Levi nella storia* 213-25.
- Levi, Carlo. *Coraggio dei miti: scritti contemporanei, 1922-1974*. Ed. Gigliola De Donato. Roma-Bari: De Donato, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Crisi di civiltà." Levi. *Coraggio dei miti* 52-54.
- \_\_\_\_\_. *Cristo si è fermato a Eboli*. 1945. 21st paperback ed. Milano: Mondadori, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cristo si è fermato a Eboli*. Autograph ms. Harry Ransom Humanities Research Center. U of Texas, Austin.
- \_\_\_\_\_. *Paura della libertà*. 1946. 2nd ed. Torino: Einaudi, 1948.
- \_\_\_\_\_. "Ricordo di Leone Ginzburg." Levi. *Coraggio dei miti* 166-68.
- Levi, Luisa. Letter to Carlo Levi. 20 Feb. 1936. Busta 1, fasc. 1. Archivio Carlo Levi. Archivio centrale dello Stato. Rome, Italy.
- Livingston, Paisley. *Models of Desire: René Girard and the Psychology of Mimesis*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.
- Moss, Howard. "The Politics of *Cristo si è fermato a Eboli*." *Association of Teachers of Italian Journal* 52 (1988): 27-36.
- Napolillo, Vincenzo. *Carlo Levi dall'antifascismo al mito contadino*. Cosenza: Brenner, 1984.
- Stanganelli, Mario. "Violante boccia la 'Padania indipendente.'" *Il Messaggero* (16 May 1996): 5.

- Taussig, Michael. "Reification and the Consciousness of the Patient." *The Nervous System*. New York: Routledge, 1992. 83-111.
- Turner, Victor. "Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas." *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell UP, 1974. 231-71.
- \_\_\_\_\_. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969.
- Ward, David. *Antifascisms: Cultural Politics in Italy, 1943-46*. Madison: Fairleigh Dickinson UP; London: Associated U Presses, 1996.



## Carlo Levi's *Cristo si è fermato a Eboli*: An Anthropological Assessment of Lucania

Lucania, the mountainous region wedged between Campania, Calabria and Apulia, comprises a large percentage of the hinterland of Southern Italy. Insular and remote, Lucania has infrequently attracted the interest of historians and anthropologists. The culture of the people who have inhabited this desolate land for millennia has been too neglected in historical accounts, which have focused primarily on the politico-economic forces that have struggled to dominate Southern Italy. For its own part, the indigenous population of Lucania was largely nonliterate and incapable of leaving its own written testimony of its unique culture. Today, as modern society rapidly encroaches upon older cultures throughout the world, evidence of this unknown Lucania is rapidly vanishing and it has become imperative to establish a valid account of this past before it disappears altogether.

One of the few written texts offering cultural evidence of Lucania is not an anthropological treatise, but the novel *Cristo si è fermato a Eboli* by Carlo Levi. Despite the personal nature of Levi's account of his nine-month confinement in Aliano during 1935-36, the narrative focuses attention primarily on the world of the peasants, what the author refers to as "quell'altro mondo" (15) and "la civiltà contadina" (121). In the opening two paragraphs which frame the entire work, Levi draws attention to the cultural and historical neglect that the world of the peasants has endured. He poetically renders it as outright negation by emphasizing that their world is

serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, . . . terra senza conforto e dolcezza. . . . Cristo non è mai arrivato qui, né vi è arrivato il tempo, né l'anima individuale, né la speranza, né il legame tra le cause e gli effetti, la ragione, e la Storia. . . . Parliamo un diverso linguaggio: la nostra lingua è qui incompresibile.

(15-16)

Levi indicates that we readers, the literates of the modern world, speak a different language than the peasants of that remote land. Both our language and our culture are not valid standards for assessing the civilization of that the peasant world. Rather, an accurate measurement of that civilization requires diverse cultural parameters.

By recognizing the peasants, Levi counters the negation of their culture and

affirms their place in history. His text offers present day scholars one of the only written accounts of a world being forgotten at the end of the twentieth century. The purpose of this paper is to demonstrate how Levi's narrative serves as an indispensable document for reconstructing an authentic history of the culture of the peasants of Lucania. In order to construct a cultural portrait from the written text, I will consider less Levi's subjective analysis and focus attention more on his circumstantial descriptions of the material world, in particular, the vernacular architecture. Supported by a theoretical approach to material culture which considers architecture to be a direct expression of the culture of a nonliterate society, I will suggest that Levi's descriptions of the peasants' houses are a valid means for defining their "civiltà contadina." Noting that Levi's examples of vernacular architecture are some of the most significant to have been passed down to the present day, I will extend the examination of the architectural house types so that the structure of the peasant house can be viewed as an explicit expression of the peasant way of life, specifically the peasants' affinity with nature and their strong sense of community. Those aspects of Levi's narrative that center in or around the houses will be read as direct reflections of the most meaningful and basic social interactions of the community and its relationship with the surrounding natural environment.

### *Artifactual evidence as an expression of culture*

The accurate reconstruction of the history of a nonliterate people from written sources is a difficult task. Written documents collected from writers and scribes external to the group are prone to inaccuracy and bias at many levels.<sup>1</sup> Even unbiased documents and observations that are accurate are frequently incomplete representations of the people they attempt to describe.

In order to compensate for the lack of satisfactory written records, contemporary scholars from a variety of disciplines have been increasingly turning to material culture.<sup>2</sup> One of the most direct methods of uncovering

---

<sup>1</sup> Historians traditionally regard the written record as the key to the past. These scholars sort through old documents in an attempt to synthesize a chronicle of earlier times. One of the pitfalls of an approach to history which bases conclusions solely on documentation is that it is representative of only a very small minority of people. In the past, the majority of people were illiterate and thus incapable of leaving firsthand records describing their thoughts and actions. In response, historians seek to develop "micro" histories of the undocumented, illiterate populations by examining supplemental and secondary sources. Sources such as court records, however, are prone to bias. They are again written by the literate minority and do not present a complete picture of the vast majority of people who were not part of the legal proceedings of the courts.

<sup>2</sup> It is not my intention to evaluate the arguments in the ongoing debate between those scholars who value the written texts as singularly fundamental and those scholars who esteem artifacts and material culture.

information about a society that left little or no written documentation is to study the material it produced. Archaeologists, anthropologists, folklorists and cultural geographers painstakingly examine artifactual remains as evidence of human culture. Artifacts are evidence that can be viewed as a corpus, what James Deetz points to as "culturally sensitive data" (*Historical Archaeology* 10). Artifacts are not merely studied as things in themselves, but as a means to expose the culture inherent in their production.

One dominant course of study takes a cognitive approach. This study of artifacts goes beyond the superficial analysis of objects and passes to the study of the human mind. Henry Glassie proposes that an analysis of historic artifacts is the attempt to understand how objects relate to human thought.<sup>3</sup> He is primarily interested in the artifact as "an expression of cognitive pattern." In prefacing his treatise, *Invitation to Archaeology*, Deetz suggests that the patterning discovered in the artifact is a direct reflection of the culture which produced it (7). An analysis of the structure inherent in an object is an indication of the mind that thought it, made it, and eventually used it.

The house can be considered one of a community's largest and most significant artifacts. It follows that the objects which humans construct as habitats can be read as an expression of their culture. In a detailed study of Native American architecture, Peter Nabokov and Robert Easton affirm that it is "only natural to consider houses and human spaces as the most immediate evidence of culture" because patterns of social life occur in and around houses (411). They suggest that Native Americans leave some expression of their existence in the buildings and homes they create. This statement of material culture can be extended to vernacular architecture around the world. In particular, houses are artifacts which reflect the culture of nonliterate populations. By examining the houses of Lucanian peasants as reflections of cognitive pattern, it is possible to shape an understanding of the culture and history of the peasants.

With regard to vernacular architecture in Lucania, an historical study is not a simple matter of counting houses. Difficulties lie in acquiring first-hand material evidence for basic reasons. Examples are insufficient, and data collection is hampered because peasant houses have not survived for centuries. In Lucania, homes were periodically lost to both the landslides and the earthquakes that periodically strike the area. Despite construction and reconstruction, peasant houses were not generally well made. Levi refers to both of these facts in *Cristo*. Immediately upon arrival in Gagliano he says that the houses appear poorly constructed and "piene di fenditure" (18). Don Trajella, the parish priest, points

---

<sup>3</sup> Glassie's study examines material culture in several parts of the world. For details of Glassie's theory on houses, I refer in particular to the chapter "Home" in *Passing the Time in Ballymenone*. He states in the notes to that chapter that his approach to architectural analysis runs through *Folk Housing in Middle Virginia*. His most recent work is *Turkish Traditional Art Today*.



out to Levi that there are reoccurring landslides: “Qui ci sono continuamente le frane. Quando piove, la terra cede e scivola, e le case precipitano” (44). Enrico Pani Rossi indicates that the area as a whole has been destroyed with regular frequency by earthquakes (72). As a result, vernacular architecture in Lucania must be studied from a dual perspective, combining both written and artifactual sources. Material culture can be used not only to corroborate historical documentation, but to widen the understanding of history and to add new perspectives which emphasize the culture of the peasants.<sup>4</sup>

### *Early documentation of Lucanian vernacular architecture*

By the end of the nineteenth century, anthropologists and historians had developed only limited interest in Lucania. Some of the more prominent names from both disciplines include Michele Pasquarelli, Giacomo Racioppi, Enrico Pani Rossi, Decio Albini and Michele Lacava. The concern among the historians was to celebrate important historical figures and document major political events. On the other hand, the tendency among the anthropologists was to observe and record limited details of peasant life, in particular, proverbial expressions and brigand tales. Neither of two groups of scholars devoted ample attention to a study of the daily lives of the common folk and their diverse culture.

Few studies had been made of the peasants' living conditions and they are by and large scarce and inadequate. Luchino Franciosa wrote the first major study on Lucanian rural architecture in 1942. In *La casa rurale nella Lucania*, he reports the scarcity of prior studies of vernacular architecture: “Pochissimi sono le opere contenenti notizie sulla casa rurale nella Lucania” (11). Franciosa's examination of external factors that affect rural housing in Lucania represents a major contribution to the study of Lucania architecture. He divides the region into geographic areas, categorizing farm houses according to characteristics related to the topographic and climatic conditions. His analysis focuses specifically on the rural houses found on agricultural land, intentionally excluding the houses in the villages. Unreported are the dwellings used by the majority of peasants who lived in town and commuted daily to the fields.

One of the few studies made prior to Franciosa's 1942 work is found in *Atti della Giunta per l'Inchiesta Parlamentare Agraria e sulle condizioni della classe agricola*. Franciosa refers to this study, which incorporates brief descriptions. Dated 1884, *Atti della Giunta* presents the Lucanian housing in the following terms:

---

<sup>4</sup> In the introductory section of *History of Things: Essays on Material Culture*, Steven Lubar and W. David Kingery indicate that artifacts are valid texts from which historians may support their arguments and that by neglecting artifacts, historians limit the potential for a wider interpretation of history (ix).

le abitazioni dei contadini sono meschine, disagiate e composte di uno o due ambienti. In uno c'è la cucina con un mal costruito fumaiolo, nell'altro la stanza da letto con la mobilia stipata. Moltissime volte si vede una sola camera, dove si cucina e si dorme e spesso ha ricetto anche il maiale e il somaro.

(12)

Some of the basic components that constitute the peasant house are illustrated in this observation (one or two rooms divided into the kitchen with singular fire and sleeping area with animals). Although the account presents significant characteristics, it depicts living conditions as inferior. The house is economically insufficient. The flue pipe is poorly made. The furniture is crammed into the space. Frequently animals, a pig and a donkey, share the living space with humans.

Franciosa associates the reports with a second, similar description by E. Anzimonte in *Inchiesta parlamentare sulle condizioni dei contadini nel mezzogiorno*, dated 1908. Anzimonti writes:

La casa a un sol piano è generalmente anche a un sol vano, piuttosto grande. . . . In queste case l'aria e la luce, quando non entrino dalle connessure del tetto, non abbondano mai; mancano sciacquatoi, mancano latrine; mancano stalle. Gli animali stanno nel medesimo ambiente. . . . Il focolare non manca in ogni casa, ma il camino non è sempre tale da assicurare la perfetta fuoruscita dei prodotti della combustione. . .

(12)

The latter description's basic house plan is almost identical to that of the previous account. Anzimonti's description also implies a substandard living environment. He cites the components that are lacking or nonexistent: lighting, sink and toilet. He also notes that the animals share space with humans and that the air is filled with smoke. Enrico Pani Rossi, in a study published in 1868, observed similar conditions, saying that the houses were often cellars in which "viene poi l'aura o la luce dal foro . . . donde oscurità o tenebre quasi perfette. Colà fucina per domestiche bisogne e senza comignolo onde il fumo vi s'accoglie" (69).

The illustrations discussed above describe the same basic image of the peasant house, although these representations are cursory and incomplete. Specifically, the data are insufficient and the method is unscientific. In particular, no true figures or measurements are given. Moreover, each account suggests a bias that the peasant accommodations are inferior in relation to standards that exist for the outsider. The houses appear deficient primarily because they lack the characteristic priorities considered requisite by the observer: running water, ample lighting, sterile air and abundant space. These observations offer only a partial understanding of the relationship of the houses to the peasants' particular world.

Within the context of a literary narrative, Levi's description of Lucanian vernacular architecture confirms the information summarized years earlier by anthropologists. Although his purpose was not primarily anthropological, he

presents a similar portrait of the peasant house. Trained as a physician and practiced as a painter, he was capable of detailed observation. His term of confinement gave him unique access to the otherwise infrequently noted world. He states that, as physician to many of the peasants, he had the opportunity to enter their houses and observe interiors in detail. He notes that almost all the houses were comprised of one room which had no window and which received its light from the door (45). When he attends to a sick peasant, he describes the room as dark: "La stanza era buia, a malapena potevo discernere, nella penombra, delle contadine" (20). The main features of the houses are identical to those elements in the descriptions noted by Franciosa above:

Le case dei contadini sono tutte uguali, fatte di una sola stanza che serve da cucina, da camera da letto e quasi sempre anche da stalla per le bestie piccole. . . . Da una parte c'è il camino, su cui si fa da mangiare con pochi stecchi portati ogni giorno dai campi: i muri e il soffitto sono scuri pel fumo. La luce viene dalla porta.

(106-07)

Levi describes a simple one room house with a single door. In one area there is a fireplace. It is used for cooking and darkens the walls and ceiling with smoke. Animals and humans share the limited space. Levi describes how it is apportioned:

La stanza è quasi interamente riempita dall'enorme letto, assai più grande di un comune letto matrimoniale: nel letto deve dormire tutta la famiglia, il padre, la madre, e tutti i figlioli. . . . Sotto il letto stanno gli animali.

(107)

In addition, he states that infants are placed above the bed in baskets so that their mothers might easily gain access to them for feeding during the night. In this manner the space was divided into three levels, with the animals on the ground, the humans in the bed and the infants in the baskets.

Don Trajella, the impoverished priest, lives with his mother in a large, cavernous, one room house, like that of the peasants: "Nel fondo della spelonca, separati da una tenda verde sbrindellata, c'erano due lettini gemelli. . . . galline correavano e svolazzavano qua e là per la stanza" (83). Levi notes that because of the chickens, the house smells like a chicken coop.

It is apparent from Levi's interaction with the mayor and the doctors that the gentry as a whole consider the peasant houses crude structures, inferior in quality to their own houses. The distinction is pointed out to Levi by the mayor when Levi seeks accommodations: "Per un uomo come lei non ci vuole una casa di contadini. Ma le troveremo meglio, dottore!" (47). The mayor suggests that Levi, an intellectual from a different social environment, should require more sophisticated living quarters than those that suffice for the peasants.

The distinction posed by the mayor reflects the general bias noted in the



brief descriptions by anthropologists above. Levi's general tone in the narrative does not emphasize the disparagement in lifestyle; however, at certain moments he refers to the peasant houses in a slightly derogatory language. He identifies them as "catapecchie contadine" (45), "tuguri" (67), "capanne" (131) and the house of the impoverished priest as "uno stanzone, una specie di spelonca" (83). He frames his arrival in the village with a negative note about the houses: "le case stavano come librate nell'aria . . . parevano in bilico sull'abisso, pronte a crollare e piene di fenditure" (18). He suggests that the peasant houses are shacks, unclean and substandard. General characterizations imply that the world of the Lucanian peasant is inferior to the standards of the world from which he came. Initially, Levi was prone to some of the bias of the outsider. Born and raised in Turin, he was slowly accepted into the peasant world and his eventual association with the peasants reflects that acceptance.

### *Evidence of peasant houses in Lucania today*

In a study of material culture, one particular question continually resurfaces: Why should one study objects when studying the people directly would seem less complicated? Would it not be simpler to observe the peasants themselves than analyze their houses? The answer might be affirmative if there existed a clear image of the peasant world in Lucania. However, with the invasion of the modern technological world into this insular society, it is more difficult today to recognize signs of original peasant culture. Furthermore, recent studies of the people of Lucania continue to reflect the bias noted in the descriptions above. In 1976, Ann Cornelisen published a portrait of Lucania based on twenty years of personal experience there. She highlights the vernacular architecture with the same bias as the anthropologists a century earlier. Her interpretations are colored by a standard of living which she brings from the modern world. Cornelisen's point of reference in describing the peasant houses is fashioned by her own sense of comfort: "Money could not buy comfort, much less delicacies or amusements" (4). She adds: "Delicacies were out of the question" (5). Based on research conducted in a Lucanian village during 1954-55, Edward Banfield concludes that the peasants economic well-being is thwarted by their flagrant disregard for community welfare, a condition that he labels "amoral familism" (163).

Seeking an understanding of Lucania through direct contact with the material culture as it remains nowadays, I studied several houses in the village of Montemurro during the summer of 1991.<sup>5</sup> Hidden underneath the paint of both

---

<sup>5</sup> Montemurro is in the Province of Potenza. It is a small community of less than 2000 inhabitants (1746 according to the town register on June 30, 1991). It is located in the Agri Valley approximately 20 miles to the west of Levi's Aliano. Levi refers to Montemurro several times during the course of his narrative: Montemurro being the home of his guard, De Luca (206), the home of Don Luigi's maid (218) and

new and old walls, I identified two structurally different house types. One house type was based on a design that opened directly from the street into the main room. From the street, this type presented a single door set asymmetrically in the façade. There was a single window placed to one side of the door. The door was the "Dutch" type, divided into three panels: one full vertical panel on the left side and two half-panels of the right side, the upper panel of which opened like a second window into the kitchen. In the kitchen was the fireplace and near the fireplace, a large table with chairs. The fireplace was located in one of the two side walls, close to a front corner and on the same side as the single window in the façade. Because it was the only window in the entire house, the natural light fell primarily over the fireplace. In addition to the main room in which the fireplace was located, there was usually a smaller, unheated, back room.

The second house type was based on a design that presented a hallway in the center of the house. In comparison to the first type, the hallway had a significant effect on the plan. In these houses, the main room with the fireplace was separated from the entrance door. The room tended to be smaller, because the hallway required some of the floor space that might otherwise have been given to the main room. Also, this design separated the main room from the street at more than one location. First, at the street, a short gate limited access to the front door. Then the front door opened to a hallway delaying access to the main room. Finally, a door to the main room further discouraged access to the fire. The hallway, leading not only to the main room, but also to all the various rooms, caused confusion as to which door opened to the main room, with its fireplace. Further confusion was created by the façade which presented several windows, not necessarily symmetrical, but appearing on both sides of the door, offering a less than clear image of the direction to the fireplace.

The first house style, which offered direct access to the main room and fireplace, appeared in houses that showed signs of physical age and seemed to be older. The second house type, with the gate and the hallway, appeared in houses that were recently renovated and seemed to be more contemporary. Determining the history and the age of a house in Montemurro can be complicated, however, for two interrelated reasons. First, because the area is on a geological fault, houses are periodically destroyed. As noted above, Pani Rossi indicates the ruin caused by with earthquakes. Schiavone also writes: "*Data la natura del terreno soggetta a terremoti e frane, la maggior parte delle costruzioni risalgono alla seconda metà del XIX secolo*" (14).<sup>6</sup> In 1980, much of Montemurro was again

---

the home of the pyrotechnicians (105).

<sup>6</sup> Schiavone recounts that powerful earthquakes struck Montemurro in 1343, 1561, 1659, 1807, 1826 and 1857. Although he writes that census records are nonexistent for the period of 1857, his research indicates that 2502 people out of a total of 7000 were killed and approximately three quarters of the village was destroyed by the earthquake that struck that year. He notes that popular belief, however, suggests that

destroyed by an earthquake that struck Southern Italy on November 23 of that year and caused much destruction in Campania and Basilicata. Since houses are rebuilt on the existing sites, it is difficult to assess a date.

To interpret the distinction between the two types of houses, I documented two older houses, each structurally different. One, the Infantino house, had been built in the nineteenth century and was long since uninhabited.<sup>7</sup> It had a modest façade with no ornamentation. There was a large Dutch door and an arched window above the door. There was also a small shuttered window to the right of the door. The door opened directly into the one dark, cavernous room. The only feature in the room was a small fireplace set into the right wall, near the front corner. All light entered from the front, either from the door, the arched window, or the small window. The small window, set near the corner, cast light directly over the fireplace. The back of the room was dark and the far corner had an old bed. Margherita Infantino recalled how in her childhood everyone ate and slept in the single space. She identified the old tripods and hooks in the fireplace, reminiscent of a time when her family cooked there. She also recalled that neighbors stuck their heads in through the open upper panels of the door and conversed with her family. In a description almost identical to Levi's, she remembered that the air was thick with smoke and that chickens, dogs and a donkey also inhabited the house. The structure of the Infantino house bears a close resemblance to the one-room house noted above in the descriptions by Levi and by the historians.

The second house, that of Francesco Labattaglia, was also built before 1900, although the exact date of construction was not known. The façade of the Labattaglia house presented a front door that was set directly below a lunette-shaped window. The entire unit was framed by decorative moulding. The door opened into a hallway lit only by light from the windowed arch and the door. The hallway, in turn, led to three rooms. Immediately on the left was a kitchen with a fireplace. At the end of the hall on the right was a second room, also with a fireplace, and a toilet which was enclosed in a small adjoining room. Directly to the rear of the hallway was the third room. It was without a fireplace. From the street, the front door was separated by a tall, solid gate and a stone wall. The house had a classically symmetrical façade, with one large window on each side of the door. While the Infantino house may be associated structurally with the simple one room house, the Labattaglia house, with its classical symmetry and partitioned rooms, is further removed from the peasant style.

The ground floor plan of vernacular architecture is a central aspect of house design. R. W. Brunskill states that major differences in design "depend on the inter-relationships between the positions of the main hearth, the main staircase,

---

4000 people out of a total of more than 8000 were killed (53-54).

<sup>7</sup> In an interview in 1991, Margherita Infantino, then over ninety years old, told me that the house dated to before the earthquake of 1857.



the main entrance, and the overall plan shape" (94-95). Addressing discrepancies in house design similar to those I found in Montemurro, Glassie identified and analyzed two different house types in Northern Ireland. He explains that when he thought about the various houses as "spaces to use," he discovered that one type was open and one step led from outside directly into the main room. With the upper panel of the door left open, nothing stood in the way of the visitor and the fire. The second house type was more closed and one step led not to the main room, but into an unheated, unlit corridor. In order to find an inhabited room the visitor had to pass first through the corridor. With the open house type, the design unfolded from the interior concealing nothing from the approaching visitor. The façade projected the logic of the interior onto the exterior. With the other type of house, a symmetrical façade suggested order while at the same time concealing the interior. The visitor was uncertain what lay behind the front door. Furthermore, because of the corridor, the visitor was no longer able to enter directly into the house's main room. The most public room was only as accessible as the most private room was in earlier buildings. Generally, the house with the hallway closes, creating an atmosphere which Glassie describes as a "social lock between the people of the house and others" (*Ballymenone* 398). The result was that the hallway represented an increase in privacy, or a shift from the community's concerns toward the private concerns of the individual. This house type was newer in style, rational and symmetrical. The design and plan were directly linked to the man-centered universe of the Renaissance and the beginnings of the modern Western world. In contrast, the open style was older, suggestive of a ancient and premodern era of human existence (note 3).

This interpretation of the hallway and façade as reflections of the qualitative concerns for community and privacy is directly applicable to the two designs of Montemurro houses. The Infantino house, a more ancient style, would have welcomed the visitor to the fire. Both the entrance and the façade offered a passerby access to the family's place at the fire. As in the recollections of Margherita Infantino, neighbors often stuck their heads into the house to greet the family. The architectural arrangement led to human interaction, which in turn would create a broader sense of community. In contrast, the Labattaglia house, in part as a result of the values of the modern world, excluded the passerby from any interaction with the family. The message presented by the architecture would have been apparent to the approaching visitor. The balanced façade of the house, characterized by multiple windows, protected the interior behind an ordered, unreadable external aspect. It offered the passerby no indication of the direction to the fire. Unwelcoming, the gate was an obvious statement of privacy. The visitor who negotiated that first obstacle, arrived at the door and came into contact not with a warm hospitable fire, but only with a cold corridor. The removal of the fire to a hidden room further signified a desire for privacy and separation.

If this interpretation of two very different styles of architecture is extended to the peasant houses Levi observed in Aliano, the peasant house can be viewed as reflection of a way of life that embodies more a desire for community and less a need for privacy. In *Cristo* there exists an underlying sense of community present in the representation of the peasant world. The form of the houses confirms this peasant value. Moreover, the narrative also features other characteristics valued by the peasants which can be substantiated by a faithful interpretation of the structure of the house.

### *Levi's Portrait of the Peasant World*

In *Cristo* Levi presents a unique report of the peasant world by virtue of his characterization of the peasants' daily lives. Within the framework of the narrative, he describes the peasants as they face the immediate environment of Lucania and contend with the difficulties posed by that particular environment. Levi repeatedly documents, even if circumstantially, the role the house plays within the peasant world. Although not specifically an examination of the living conditions, Levi's descriptions show how the peasants lived in their surroundings, and thus their houses emerge as a central points of reference.

Levi characterizes a peasant sense of community throughout the novel. From the first pages he describes groups of peasants entering freely into their neighbors' houses. He writes: "una piccola folla di uomini, di donne e di bambini erano sulla strada, e tutti entrarono in casa" (20). He even presents himself stepping easily through doorways into kitchens: "entrai dalla vedova, . . . e mi sedetti in cucina" (19). He writes the same of the peasants: "Ero da poco nella cucina della vedova . . . quando si batté alla porta, e alcuni contadini chiesero timidamente di entrare. Erano sette o otto . . ." (19). Levi depicts the peasants interacting in their doorways or offering a friendly greeting. The open design of the houses invites entrance into the main room, enhancing social activity.

In contrast, the world of the *signori* is less integrated and is divided within itself. Many of the gentry are at odds with one another for petty reasons, and the village is a world "chiuso" and "gli odî e le guerre dei signori sono il solo avvenimento quotidiano" (28). Their houses do not reflect an open community, but rather a separated individuality. When Levi goes to meet the mayor's sister, he must be accompanied by the mayor to her door, where he is greeted formally: "Mi accolse con grande cordialità sull'uscio" (53). Unable to step directly into the heart of the house, he is led into an insular sitting room: "mi condusse in salotto" (53). Entering into the houses of the gentry does not happen with the same ease as entering into those of the peasants.

For the peasants, the house is a whole, undivided unit. The division occurs between the house itself and the out-of-doors, which corresponds to the division of labor that exists between the sexes. During the day women work in the house and men work in the fields. Levi refers to this separation repeatedly. During the

day the men are out of the village: "Il paese pareva deserto di uomini" (62); in the daytime: "i contadini sono lontani" (92). He points out that the reason is because the peasants go to work in the fields and he describes the daily departure of the men as "l'emigrazione quotidiana" (41). He describes this trip as long: "i contadini si levano a buio, perché devono fare chi due, chi tre, chi quattro ore di strada per raggiungere il loro campo" (41). This exodus lasts all day and the peasants only return as the sun is setting: "I contadini non si vedevano che all'alba e al tramonto" (142). Levi often observes the peasants returning home after a day's work: "i contadini, piccoli nella distanza, si affrettavano per i sentieri lontani nelle argille, verso le loro case" (21). Even when the men are in the village, they are infrequently inside the house. Their customary place, rather, is outside in the square: "Dall'altra parte, addossati alle case, stanno i contadini, tornati dai campi, e non si sentono le loro voci" (21). Levi notices that they play cards in their humble taverns "s'incontravano nelle grotte del vino, a giocare interminabili passatelle" (163). Only during bad weather do they stay at home, and in this case they sit near the door.

With the men away at the fields, the domain of the house belongs to the women: "le donne si celavano dietro le porte semi-chiuse" (62). They attend to all household duties, which are easily performed in the singular space of one room. In that space they watch over the family: "il paese è abbandonato alle donne, queste regine-uccelli, che regnano sulla turba brulicante dei figli" (92). With no men about, women and children are protected in their one-room houses with the doors secured: "Le porte erano sbarrate, poiché i contadini erano nei campi: a qualche soglia stavano sedute delle donne con i bambini in grembo" (45). Attending to their primary household duties, they maintain the fire and upon the fire they prepare the meals. For example, Levi's housekeeper, Giulia, "preparava il fuoco e il pranzo" (95) and at the fireplace she cooked dishes that were "saporiti" (95). He explains that like most peasant women, Giulia knew how to be economical by making a fire with only a few pieces of wood.

Custom demands community among the peasants. Levi explains that when the women leave the house, they must not do so alone: "Nessuna donna può frequentare un uomo se non in presenza d'altri, soprattutto se l'uomo non ha moglie: e il divieto è rigidissimo" (89). The mores exist to protect the peasants' sense of family from the devious force of human sexuality. It pertains to all women, regardless of age. Even the women who came to Levi for medical treatment came with a companion so as not to break this unwritten law. If the women go out to visit neighbors or perform chores, they do so in groups: "stavano l'una vicino l'altra" (36). Such behavior goes hand in hand with community interaction. Levi noticed while he was staying at the widow's house: "La porta di strada ogni tanto si apriva, ed entravano delle donne, le vicine, le conoscenti, le comari della vedova" (36). These neighbors meet in groups continuously when they fetch their daily supply of water. The fountain area was



affollata di donne, come la vidi poi sempre, in tutte le ore del giorno. Stavano in gruppo, attorno alla fontana. . . . Stavano immobili nel sole, come un gregge alla pastura.

(50)

Levi explains that the main fountain "dava l'acqua per tutta Gagliano di Sotto e per una buona metà di Gagliano di Sopra" (50) and that the women carry the water "con una botticella di legno sul capo, e la brocca di terra di Ferrandina" (50). Performing this arduous task offered the peasant women the opportunity to interact on a daily basis.

Not only does Levi confirm that the peasants' humble homes are without running water, but also that the houses serve as a shelter for animals, especially when no secondary building is available. He remarks that chickens and pigs run between his feet when he attends sick patients at their beds and that chickens run about the room during his visit to Don Trajella. The peasants are accustomed to living with animals. As noted above, Levi observes that the peasant houses are divided into three horizontal planes, with the humans sleeping on the level of the bed, babies hanging in baskets above the bed and the animals sleeping under the bed on the ground.

Furthermore, this organization of space, a practical response to the basic needs of the peasants, can be seen as evidence of the fundamental structure inherent in the peasant world. Levi learns that the values of modern civilization have no meaning in a land where "[nessun] muro separa il mondo degli uomini da quello degli animali" (72). He says that "non vi è alcun limite sicuro" between what is human and what is animal (99). It is not unusual for the peasants to live together with their animals when humans are seen to have animal characteristics and animals are seen to have human qualities. Animals are more than mere biological creatures. For the peasants, animals are part of a deeper reality, a mysterious world. The peasants teach Levi that in their world all animals have a double significance: "un doppio senso." One woman, a peasant married with children, is the "figlia di una vacca" (99). The peasant men sometimes change into wolves at night and their human nature is totally transformed (100). Goats have a satanic power and even Levi's dog, Barone, has the traits of a human of noble quality. Thus, in "quell'altro mondo" of the peasants, the relationship with animals goes beyond the simple sharing of physical space.

Levi comes to understand that the peasants are deeply tied to all of nature. He describes the connection as a "legame non religioso, ma naturale" (72). The peasant world is a natural world, where the human being is not separated from nature. Rather the peasants are immersed in nature, part of nature. The peasant house, for all its simplicity and poverty, reflects this closeness to the natural world. Poetically stated, "no wall separates the peasant from nature." The peasant society's respect for nature parallels that of other groups who revere relationships

with animals and nature, like the Native American or the Aboriginal Australian.

The home is as much a tribute to the proximity to nature as it is a result of economic hardship. The space is above all practical. The one or two room house is open to nature. One door leads outside and people and animals easily come and go. In the practical world of the peasant, there was little room for comfort. By day, the singular main room is kitchen space and work space, serving only one gender. Men are in the fields, working in nature. Women work in the main room, preparing food and watching over children. When the women need to go out, it is one step that leads them there. No hallways or gates obstruct the path to the fountains. By night, the main room is first dining area and then bedroom. During the day, leisure space is not required, and at night the entire family, including the animals, share the same space as one unit.

Comfort, sought-after and fashionable in the civilized cities of the modern world, was not a primary concern in the peasants' ancient world. Weather was more easily accepted because the houses were open and nature was close. The cold was part of the house. The fire heated a part of the space and the family managed to survive. In addition, the animals contributed to the heating of the room. By contrast, comfort was seen as a priority in the style of house that was adapted by the gentry. They further separated the inhabitants from the environment. The hallway helped block out the cold, securing the warm inner room with its fireplace from the cold of nature. Animals were kept from the house. The internally partitioned house, with hallways and multiple rooms, also divided life within the house itself. Living and sleeping spaces were divided, separated and private. Comfort is opposed to both a proximity to nature and a desire for community, the latter being contrasted to a desire for comfort and privacy. The contextual evidence that Levi presents suggests that the peasant house is representative of a world that promotes a sense of community but also reflects an affinity with the natural and animal world.

### *Conclusion*

From an historical perspective, the peasant civilization of Lucania was a largely nonliterate world. That world was defined by a distinct language and peasant logic, both of which were traditionally structured according to an ancient sense of community and a fundamental closeness to nature. Understanding the nonliterate peasant world as it existed during Levi's time requires an ability to read and decode the language and mind of the peasants in the context of their daily lives. The simple houses that the peasants produced are texts in themselves. They are indications of the peasants' logical processes in an effort to manage their environment. Thus they represent important artifactual evidence of their peasant civilization. The sense of community and association with nature can be seen in the structure of the houses, both in relation to the daily lives of the peasants and also in contrast with the houses of those who were not part of the peasant society.

If the Western world attempts to define the peasants of Lucania by its own established standards, it will most likely fail to understand these people as members of a distinct civilization. It is convenient to form conclusions based on external standards which would suggest that ignorance and poverty are the primary factors contributing to what could be interpreted as a substandard quality of life. Understanding the peasant world is a complex task. Furthermore, accustomed to searching for answers in written texts, the scholar is often incapable of reading the artifacts created by nonliterate people. For Levi the problem was identified as one of fundamental difference: "Siamo anzitutto di fronte al coesistere di due civiltà diversissime" (209). *Cristo si è fermato a Eboli*, a narrative statement, affirms the peasant civilization through material culture. Levi's recollection of the peasants fosters an essential anthropological understanding of their "other world" by connecting the written text with material culture.

*The Pennsylvania State University*



### Works Cited

- Albini, Decio. *Montemurro per la rivoluzione Lucana*. Roma: Mundus, 1912.
- Banfield, Edward C. *The Moral Basis of a Backward Society*. Chicago: Free Press, 1958.
- Brunskill, R. W. *Illustrated Handbook of Vernacular Architecture*. New York: Universe Books, 1970.
- Cornelisen, Ann. *Women of the Shadows*. Boston: Little, 1976.
- Deetz, James. *Invitation to Archaeology*. Garden City: Natural History Press, 1967.
- Ferguson, Leland, ed. *Historical Archaeology and the Importance of Material Things*. Papers of the Thematic Symposium, Eighth Annual Meeting of the Society for Historical Archaeology, Charleston, South Carolina, January 7-11, 1975. Columbia: Soc. for Historical Archaeology, 1977.
- Franciosa, Luchino. *La casa rurale nella Lucania*. Firenze: Olschki, 1942.
- Glassie, Henry. *Folk Housing in Middle Virginia: A Structural Analysis of Historic Artifacts*. Knoxville: U of Tennessee P, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Passing the Time in Ballymenone: Culture and History of an Ulster Community*. Philadelphia: U of Penn P, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Turkish Traditional Art Today*. Bloomington: Indiana U P, 1993.
- Lacava, Michele. *La Lucania*. Potenza, 1874.
- Levi, Carlo. *Cristo si è fermato a Eboli*. 17th ed. Milano: Mondadori, 1980.
- Lubar, Steven, and W. David Kingery, eds. *History from Things: Essays on Material Culture*. Washington: Smithsonian Institution P, 1993.
- Nabokov, Peter, and Robert Easton. *Native American Architecture*. Oxford: Oxford U P, 1989.
- Pani Rossi, Enrico. *La Basilicata*. Verona, 1868.
- Pasquarelli, Michele Gerardo. *Medicina magia e classi sociali nella Basilicata degli anni venti: scritti di un medico antropologo*. Ed. Giovanni Battista Bronzini. 2 vols. Lecce: Congedo, 1987.
- Racioppi, Giacomo. *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*. 1902. 2 vols. Roma: Deputazione di Storia per la Lucania. 1970.
- Schiavone, Enrico. *Montemurro: Perla dell'Alta Val d'Agri*. Roma:Pubbliprint, 1990.

## L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etnos

*Parte prima*

*Sui fondamenti antropologici della letteratura*

(Massimo Riva)

### I. Antropopulismo

"Fin dove si spingono le radici del letterario?" — si chiedeva Alberto Asor Rosa in apertura ad un saggio intitolato "I fondamenti antropologici della letteratura" apparso ormai più di dieci anni fa (introduzione al volume V della *Letteratura Italiana*, Einaudi, *Le Questioni*, 1986).<sup>1</sup> Alla individuazione dei "fondamentali caratteri genetici della letteratura nazionale . . . i miti su questo terreno più operanti . . . le strutture veramente costitutive di una dialettica interna ormai plurisecolare . . ." (12) era dedicata la prima parte del volume. La mappa di questi "geni" antropologici — ironico richiamo a un altro tipo di genetica che puntava invece al "genio" nazionale — è significativa, soprattutto in rapporto al momento in cui tali "questioni" riemergevano al dibattito; in concomitanza, cioè, all'intensificarsi di spinte centrifughe nel variegato edificio dell'unità nazionale: "Laico/Religioso", "Italianità/Popolarità" (o "Italiani" — al plurale / "Popolo", al singolare), due coppie di opposti tendenziali che sfociano non tanto in un'endiadi quanto in un dilemma: "Riforme/Rivoluzione".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> "Non può esistere, e infatti non è mai esistita" — continuava Asor Rosa — "una nuova, grande letteratura senza la fondazione nelle cose e, conseguentemente e talvolta in un secondo e più lontano momento, la percezione culturale e intellettuale di una nuova antropologia" (5-6). "Sentimenti, emozioni, percezione del reale, valori, comportamenti" costituiscono "un sistema . . . di *relazioni vitali*", quella "base antropologica della letteratura" che si manifesta nelle espressioni linguisticamente e formalmente specifiche dell'invenzione letteraria" (7). L'esplorazione di questa "immensa e pressoché inesplorata area di confine (meglio: . . . base comune sottostante), dove gli stilemi, prima di prendere una forma verbale o figurativa, sono stati tensioni conoscitive ed emozionali condivise da interi gruppi di letterati e di artisti, indipendentemente dai linguaggi parlati" sarebbe dunque compito di un'antropologia della letteratura aggiornata alle tensioni problematiche imposte dalla contemporaneità (10-11).

<sup>2</sup> La prima sezione di questo volume recava infatti il titolo emblematico "Geni della

È certo sintomatico che di letteratura e antropologia si ritorni a parlare, per usare ancora un'espressione di Asor Rosa, in un "momento di grande snodo", ovverosia nel momento in cui, tramontati i "grandi racconti" ideologici, l'attenzione viene a posarsi sui codici o sui canoni che sembrano contrassegnare l'identità e la tradizione *italiana* rispetto ad altre. Ma più che delineare i contorni di una nuova antropologia della letteratura, l'impostazione di Asor Rosa sembra piuttosto ritradurre in termini genericamente antropologici un dibattito che si era invece snodato, a partire dagli anni del secondo dopoguerra, in termini prettamente ideologici.<sup>3</sup> Al populismo, categoria nata a stigmatizzare l'arretratezza teorica della nostra tradizione etno-letteraria, può sostituirsi così quello che definirei antro-populismo. Non a caso il fine e variegato intervento di Salvatore Nigro su "Popolo e popolarità", contenuto in quel volume, si concludeva con un accenno (più che un accenno, a dire il vero) all'uso che è stato fatto, anche in anni non lontanissimi, di Gramsci, quando il suo lessico divenne "grammatica" e "venne abbondantemente speso per blasonare la chiusura provinciale di tanti letterati. . . ."<sup>4</sup> La problematicità del binomio gramsciano

---

Nazione" e comprendeva un saggio dello stesso Asor Rosa su "La fondazione del laico", controbilanciato da un saggio di Giorgio Petrocchi su "La religiosità", seguito da un saggio di Maria Serena Sapegno su "Italia, Italiani", cui fa da contrappeso un saggio di Salvatore Silvano Nigro su "Popolo e popolarità"; conclude questa rassegna un saggio di Lucia Strappini su "Riforme e rivoluzione".

<sup>3</sup> Sistemi di relazioni e di valori si sovrappongono, nella prospettiva di Asor Rosa, e "il tema delle conflittualità strutturali e profonde" che caratterizzano la cultura italiana "s'intreccia e si confonde con quello delle conflittualità storiche e ideologiche, fino, talvolta, a fare una cosa sola con esso" (Introduzione, *Letteratura Italiana*, vol. V, *Le Questioni* 12-13).

<sup>4</sup> *Letteratura Italiana*, vol. V, *Le Questioni* 269. Lo storicismo ancora intrinseco al "nazional-popolare" di gramsciana memoria si raffina e disaggrega ulteriormente, in tempi più recenti (e a partire da un saggio ormai classico di Carlo Dionisotti la cui pubblicazione risale al 1951), in una retrospettiva che potremmo definire storico-geografica, secondo la quale, come scrive Roberto Antonelli in apertura al suo saggio "Storia e geografia, tempo e spazio nell'indagine letteraria," (*Letteratura Italiana*, 1987, p. 5) l'identità "unilineare" e "progressiva" della storia letteraria "viene sostituita da un modello articolato di realtà storico-geografiche, non esaminate in quanto semplici premesse, contorni o conferme della letteratura nazionale post-unitaria". L'attributo "nazionale" viene in questa retrospettiva dislocato e tendenzialmente sostituito, nella decostruzione-ricostruzione del "sistema italiano" (l'espressione è usata da Antonelli) da una riaggregazione incentrata sul testo letterario, analizzato *iuxta propria principia* ma nel quale nondimeno vengono a riconfluire tutte le spinte (e contropunte) linguistico-politico-culturali che, entro le coordinate spazio-temporali in questione, contrassegnerebbero appunto "scientificamente" e "criticamente" l'aggettivo "italiano." Va sottolineato, con Antonelli, come tale riaggregazione diversificata prenda spunto nel momento in cui una disaggregazione ancora più radicale va operandosi sulle categorie tradizionali del



“nazional-popolare” (i cui due termini sono legati l’uno all’altro da un doppio filo rosso — o nero) e della stessa endiadi “letteratura e vita nazionale”, viene infatti ad esplodere sotto la spinta di una trasformazione socio-antropologica il cui esordio è collocabile all’altezza dei primi anni Sessanta ma che viene tuttavia a piena maturazione solo a metà degli anni Ottanta, con l’espansione globale delle comunicazioni e della cultura di massa, quando la letteratura da questione di vita nazionale sembra definitivamente scadere a fenomeno di mercato.

Ora, è significativo che, nello stesso giro d’anni in cui il discorso letterario (almeno nel contesto italiano) sembra andare così alla ricerca di nuovi fondamenti (o di nuove coordinate che ne ri-legittimino criticamente lo statuto discorsivo), antropologia ed etnologia vanno dal canto loro interrogandosi, con sempre maggiore insistenza, sui propri strumenti critici, primo fra tutti la *scrittura*, scoprendo di essere più vicine al discorso letterario di quanto non lo fossero (o ritenessero di esserlo) al discorso scientifico. Non a caso questa crisi/revisione epistemologica del discorso antropologico avviene in concomitanza al maturare della crisi geo-politica del neo-colonialismo, in corrispondenza alla fine della guerra fredda. In breve, mentre il critico letterario, in una prospettiva cosiddetta “post-coloniale”, si avvia a trattare il testo letterario alla stregua di un demistificato testo etnografico (sembra questo, almeno, il punto di vista di una branca dei cosiddetti *cultural studies*), l’antropologo (occidentale) dal canto suo reinterroga il testo antropologico, denudando la retorica apertamente o sottilmente etnocentrica delle proprie pratiche discorsive.<sup>5</sup> Questa convergenza è allo stesso tempo emblematica e paradossale. Sembra infatti un paradosso che, all’altezza di uno snodo o di una crisi della cultura egemonica dell’Occidente, la letteratura si rivolga all’antropologia alla ricerca di una “nuova”, unificante prospettiva, proprio mentre questa si rivolge alla letteratura per affinare gli strumenti della propria autocritica. Tale paradosso è il nostro punto di partenza.<sup>6</sup> Ma più che a ricercare i “fondamenti antropologici del letterario” (secondo l’indicazione di Asor Rosa) ci sentiamo autorizzati (nella prospettiva “interpretativa” inaugurata da Clifford Geertz) a considerare la letteratura l’autocoscienza critica del discorso etnografico: nella riflessione critica

---

*letterario*, con l’avvento della cultura mediatica di massa (6 sgg.).

<sup>5</sup> Sull’antropologia cosiddetta “post-moderna” da vedere innanzitutto: Marcus-Fischer, e Clifford-Marcus. Sul “post-coloniale” in letteratura la bibliografia è già troppo ampia per darne qui anche soltanto un resoconto parziale.

<sup>6</sup> Da molti punti di vista, infatti, l’etnografia letteraria del post-colonialismo non è che la contro-colonizzazione (intellettuale) dei colonizzati: ossia un’etnografia dal punto di vista dell’Altro, che a sua volta utilizza gli strumenti e il linguaggio del proprio Altro. Il fatto che tale processo abbia uno dei suoi centri qui negli Stati Uniti, nell’accademia americana, come si soleva dire fino a qualche tempo fa, nel cuore, ormai ibrido, dell’Impero, dovrebbe farci riflettere (*The Empire writes back* è il sintomatico titolo di un corso sulla letteratura *inglese* post-coloniale insegnato a Brown, il cui *soggetto* è, dunque, pur sempre “l’Impero”).

contemporanea, all'antropologo come autore di cui parla Geertz (*Works and Lives. The Anthropologist as Author*), può di conseguenza accoppiarsi *l'autore come antropologo*.

## II. *Genealogie: nazione e cultura, genus ed ethnos*

Facciamo per un momento un passo indietro. Che la letteratura, ricompresa in una nozione allargata di cultura come "insieme di pratiche significanti e forme sociali e simboliche",<sup>7</sup> sia soggetto *etnografico*, è un'idea che, nella nostra tradizione, risale a Giambattista Vico. Secondo Vico le forme culturali e simbolico-sociali sono intrinseca espressione di un *ethnos* (o di una *gens*): una "nazione". Vico inaugura quella dinamica mentale, tipica della modernità, che si fonda sulla costellazione genetica di nazione e cultura: "... questa Scienza ragiona della comune natura delle nazioni", si legge ad esordio della sezione seconda (*Degli Elementi*) che introduce gli assiomi o le dignità su cui si erige l'edificio della *Scienza Nuova*.<sup>8</sup> La vichiana "discoverta del vero Omero" ("sicché i due poemi d'Omero si trovano essere due grandi tesori di discoverte del *diritto naturale delle genti greche*") inaugura, nella nostra tradizione umanistico-classicistica e filologico-giuridica, l'antropologia della letteratura in senso moderno e cioè l'idea di una etnografia culturale e letteraria.

L'idea vichiana di nazione è innanzitutto un'idea etno-linguistica: "I parlari volgari debbon essere i testimoni più gravi degli antichi costumi de' popoli, che si celebrano nel tempo ch'essi si formarono le lingue" (*Scienza Nuova* 83). Un aspetto centrale, nella formazione delle lingue (e nella genealogia delle nazioni), è dunque, per Vico, il passaggio o la soglia tra orale e scritto. La stessa opera di "Omero" viene letta, da un punto di vista etnografico, come se fosse l'opera di un (collettivo) Autore-Antropologo che raccoglie e trascrive *poeticamente* gli usi e costumi "delle genti greche". Lo studio della letteratura come documento etnografico (scrittura dell'*ethnos*) va però inteso qui in due sensi, un senso soggettivo e un senso oggettivo (entrambi racchiusi nel simbolo o carattere poetico "Omero"): *scrittura che appartiene all'ethnos* (ed è dunque espressione specifica per non dire unica nelle sue differenti manifestazioni simboliche, legata com'è alla "genetica" specificità di un linguaggio), l'etnografia è anche *scrittura che definisce o descrive l'ethnos* in quanto *ethnos*, ossia dal punto di vista di una "scienza nuova" che relativizza il concetto stesso di *ethnos*, alla ricerca di ciò che le nazioni (nel senso vichiano) hanno in comune. Il discorso antropologico contiene dunque, implicitamente, un duplice punto di vista: relativistico e universalistico. Tale punto di vista è a sua volta incentrato in Vico sul binarismo (ciclico) di barbarie e civilizzazione. Completiamo la citazione

<sup>7</sup> Cfr. l'introduzione a David Forgacs e Robert Lumley (1).

<sup>8</sup> Cito dall'edizione di Fausto Nicolini, disponibile ora negli Oscar Mondadori, p. 77. Su Vico e l'antropologia da vedere Roger Joseph, "Vico and Anthropological Knowledge," in Tagliacozzo 249-66.

riportata più sopra: “Le favole eroiche furono *storie vere* degli eroi e de’ lor eroici costumi, i quali si ritrovano aver fiorito *in tutte le nazioni* nel tempo della loro *barbarie* sicché i due poemi di Omero. . . .” Ciò che tutte le nazioni hanno in comune, dal punto di vista storico della civilizzazione, è una barbarie “primitiva” e Vico si dimostra qui il paradossale capostipite, lui che per altri versi sottopone a critica l’idea di una “sapienza riposta” dei popoli, di un primitivismo che avrà larga fortuna nella cultura romantica e post-romantica, un primitivismo appunto etnologico e *etnocentrico* (anche se non basato, a differenza di quello di Herder, su di un concetto puramente naturalistico o nazionalistico di etnia).<sup>9</sup>

Il fatto è che l’etnocentrismo umanistico di Vico paradossalmente coincide con il suo universalismo, che lo induce a relativizzare il corso di *tutte le nazioni*, ma da un punto di vista comune che privilegia implicitamente le “favole” (i miti) di una cultura (quella cristiano-occidentale moderna) tra le altre. Non è per nulla un caso che Vico sia al centro ancor oggi di un serrato dibattito tra coloro che da una parte lo vogliono capostipite del contro-illuminismo (vedi il libro recente di Mark Lilla) e coloro che dall’altra lo indicano invece a caposcuola di una ermeneutica post-moderna e relativistica che sfocia nei cosiddetti “studi culturali”. Vico è un esempio dell’ambivalenza genealogicamente implicita nel discorso moderno. Tale ambivalenza è a ben vedere già racchiusa nel principio epistemologico fondamentale della *Scienza Nuova* (enfaticamente ripreso dalla tradizione storicistica italiana): “Natura di cose altro non è che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi tali e non altre nascon le cose” (*Degli Elementi*, XIV, 82). Questa definizione genetico-storica di “natura”, base epistemologica della nuova scienza umana di Vico, per molti aspetti assomma in sé gli opposti germi del pensiero antropologico moderno con tutte le sue irrisolte contraddizioni: un pensiero che è naturalistico e culturalistico, universalistico e relativistico insieme.<sup>10</sup>

Lo stesso Claude Lévi-Strauss, in un saggio pubblicato originariamente con il titolo “The Ethnologist and the Human Condition” nel 1979, e ripubblicato quattro anni dopo col titolo significativamente corretto in “The Anthropologist and the Human Condition” (Lévi-Strauss, 25-35), riconosce a Vico di essere stato il primo a porre la domanda: “are there *universals* in culture?” “Vico — scrive Lévi-Strauss — who seems to have been the first to ask this question, discerned three universals: religion; marriage, together with an incest taboo; and burial of the dead. While these traits may be universal in the human condition” — osserva Lévi-Strauss — “they do not teach us much: all nations in the world have religious beliefs and marriage rules. It is not enough to establish this fact;

<sup>9</sup> Cfr. Sir Isaiah Berlin, “Giambattista Vico and Cultural History” in Berlin 49 sgg.

<sup>10</sup> Cfr. Lilla, e su vari aspetti del pensiero vichiano collegabili a questa prospettiva (dialettica dell’illuminismo, prospettiva “etnologica”, concetto di “nazione”): Lewis, Horkheimer, Makolkin. Su Vico, mito e retorica della “storia”, oltre agli studi di Battistini, Cantelli, Lollini da vedere anche un saggio di Frye.



we must also understand why these beliefs and rules differ from one society to the next, why they are sometimes contradictory. . . ." Significativamente il "quarto" è implicito universale vichiano, il linguaggio, ripropone da un opposto punto di vista lo stesso dilemma tra unità (uniformità) e differenza: "The languages of the world differ to varying degrees in phonetics and grammar; yet, however remote they may be, they obey restraints that are themselves universal" (Lévi-Strauss 34-35).

Ora, il vero nucleo aporetico dell'antropologia di Vico rimane la sua idea di linguaggio che, come si è già accennato, rimanda da un lato alla genealogia delle "nazioni", dall'altro alla storia comune del genere umano. È però nella vertiginosa definizione della *logica poetica* (ossia dell'interfaccia fondamentale tra natura e cultura, parola e immagine, oralità e scrittura) che si assommano pressoché tutti gli elementi originali della "genetica" coniugazione vichiana di letteratura e antropologia: "Logica vien detta dalla voce 'logos', che prima e propriamente significò 'favola', che si trasportò in italiano 'favella' — e la favola da' greci si disse ancora 'mythos' onde vien a' latini 'mutus' — la quale ne' tempi mutoli nacque mentale, che in un luogo d'oro dice Strabone essere stata innanzi della vocale o sia dell'articolata: onde 'logos' significa e 'idea' e 'parola'" (*Scienza Nuova*, libro 2, cap. 2:1, "Della logica poetica", 158). In quanto espressione primaria, originaria la *poësis* appartiene a un *etnos*, è la voce dell'*etnos*, che si manifesta prima ancora di essere articolata, raffigurata o scritta; le "favole" dell'*etnos* sono la sua "favella mentale". Ma la voce singolare dell'*etnos* viene descritta, decifrata e interpretata in rapporto a una "lingua mentale" comune a tutto il *genus* umano, come attesta il *mythos* babelico, il mito chiave della caduta che, coerentemente ai suoi assunti, non viene trattato da Vico come *mythos* ma come *vera narratio* (a livello epistemologico dunque): "È necessario che vi sia nella natura delle cose umane una lingua mentale comune a tutte le nazioni. . . . Questa lingua è propria di questa Scienza col lume della quale, se i dotti delle lingue vi attenderanno, potranno formare un vocabolario mentale comune a tutte le lingue articolate diverse, morte e viventi . . ." (86). Il vero lume della *Scienza Nuova*, come sappiamo e come è illustrato nella famosa xilografia del frontespizio, non è altro che il lume della divina Provvidenza che regola i corsi e i ricorsi di civilizzazione e barbarie nella storia ideale eterna delle nazioni.

### III. Genealogie: identità e differenza

Una cultura, qualsiasi cultura, compresa la sua letteratura, si definisce *etnograficamente* solo dal punto di vista dell'Altro (di questo punto di vista la Provvidenza vichiana è un caso paradossale ed estremo). Quindi, gli stessi caratteri genetici (o genealogici) dell'antropologia letteraria ci mettono di fronte al seguente dilemma: una letteratura si percepisce etnograficamente solo quando si emancipa dal proprio *mythos*, quando si de-mitizza, relativizzandosi. Ma allora è la letteratura stessa come tale che può essere studiata *come* mito. (Di questo

circolo ermeneutico ci pare sia soprattutto espressione, in tempi recenti, l'opera di Northrop Frye.)<sup>11</sup> Crediamo che lo studio della letteratura nei suoi rapporti con l'antropologia non possa che ripartire da questa fondamentale aporia, implicita nella *secolarizzazione e demitizzazione* del mito, aporia che contraddistingue la logica culturale della Modernità (Blumenberg, part 2).

Che le intenzioni dell'interprete siano di comprendere o de-costruire, affermare o smascherare i *propri* presupposti, il rapporto genealogico tra mito e letteratura nella *propria* cultura, in ogni caso è impossibile sfuggire a questo circolo. Il *punctum crucis* rimane quello già espresso nel sistema vichiano: qual è il rapporto tra la "favella mentale" del *genus* e la voce "naturale" dell'*etnos*? Nell'impercettibile iato tra natura e cultura, *logos* e *poesis*, *genus* e *etnos* si apre anche lo iato tra discorso antropologico (volto all'unità, all'universale) e discorso etnologico (volto alla differenza, al particolare). Ricondurre la letteratura (italiana) alle sue radici "nazionali" (nel senso vichiano) o etno-antropologiche può significare allora due cose molto diverse (e ambivalenti): da una parte, l'etnografia letteraria diventa ricerca e conservazione di una identità culturale; dall'altra, essa si configura come indagine e affermazione di una diversità o differenza specifica. Quest'ultimo aspetto si complica ulteriormente con la ricerca delle molteplici differenze *represe* nell'autorappresentazione nazionale dell'*etnos*.

Gran parte della nostra tradizione etno-letteraria moderna (dal "natio borgo selvaggio" di Leopardi al dialetto di Verga al sottoproletariato mitico di Pasolini) drammatizza proprio questo conflitto e potrebbe riassumersi con una epigrafe: per lo scrittore italiano moderno l'Altro da sé è innanzitutto l'Altro che è *in sé*, dapprima negato poi ricercato e progressivamente valorizzato o mitizzato in risposta a una crisi di coscienza (borghese). Questa però è solo una faccia della relazione ancora più complessa, dettata dal processo di colonizzazione interna (o internecina) che contraddistingue la *nostra* storia e la *nostra* cultura (usare questo possessivo è a questo punto consapevole atto di scrittura etno-centrica). Ma il fatto che nella nostra tradizione critica si tratti di una etnografia *interna* ha la sua rilevanza, una rilevanza decisiva.<sup>12</sup> Se la nostra nozione di letteratura è

<sup>11</sup> Cfr. nello stesso volume della *Letteratura Italiana* citato sopra lo stimolante saggio di Ferrucci, *Il mito* 513 sgg.

<sup>12</sup> L'Italia, paese dei paradossi, è stato per tutta la sua storia "moderna" il paese del colonialismo interno, una forma del post-colonialismo che è ritornata oggi alla ribalta insieme ai "conflitti etnici" che riesplodono, dall'Africa ai Balcani, con il crollo di "obsolete" compagini nazionali e i grandi processi di migrazione. Persino il colonialismo esterno italiano, prima ancora e forse ancor più che da interessi economici, è stato dettato da questo colonialismo interno, lungo un asse che, all'opposizione Est-Ovest, contrapponeva già quella tra Nord e Sud, un Sud prolungantesi sull'altra sponda del Mediterraneo: val giusto la pena di ricordare la splendida sequenza del film di Francesco Rosi tratto dal *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi, quella lunga, interminabile, vertiginosa carrellata sui campi assolati della Basilicata punteggiati dalle macchie nere dei contadini al lavoro, mentre scorre a

etnograficamente legata, per molti aspetti, fin dalle origini ad una sorta di colonialismo interno (ai margini della compagine nazionale), si tratta poi di un colonialismo paradossale dove chi colonizza infine è il colonizzato e la colonizzazione non è altro che la ipostatizzazione di un'etnia, un'entità antropo-linguistico-culturale, del tutto ibrida, virtuale e fittizia (nella sua concreta realtà). L'Italia moderna rappresenta così, storicamente, l'esempio di un etnocentrismo paradossale, senza etnia e senza centro, eppure ciononostante *etnocentrico* (un paradosso moderno che, per certi versi, ricorda ed anticipa quello nordamericano).

Tra Otto e Novecento, la tradizione etnografica italiana ci si presenta coerentemente bicefala, legata cioè da una parte (si risale ancora a Vico) agli studi storico-giuridici relativi all'età classica (l'identità storica) e dall'altra agli studi folklorici (le differenze culturali). La "demologia" (lo studio delle tradizioni popolari interne) prevale così nettamente nella tradizione antropologica italiana sull'etnologia propriamente detta (lo studio di *altre* culture definite "primitive" o "selvagge"), in misura direttamente legata tanto alla debolezza e brevità dell'esperienza coloniale quanto al prevalere di una *forma mentis* storicistica (Fabietti 126). Nella nostra tradizione culturale umanistica la dialettica unità-differenza obbedisce a una *logica* storica prettamente "nazionale": non solo, ma la storia è, per molti aspetti, a partire da Vico e dalla *sua* idea di nazione, l'autentico *mythos* ed *ethos* del nostro *etnos*. Di conseguenza, anche il pensiero antropologico, nella nostra cultura in peculiare *ritardo* per le note vicende dell'unificazione rispetto a quella delle maggiori culture europee, è legata più intimamente di queste all'esplorazione *dell'altro che è in sé* per quanto estraniato esso sia (a cominciare dal cosiddetto "sostrato etnico" dei positivisti romantici).<sup>13</sup>

---

commento il discorso del duce che corona la sua migliore — o peggiore — retorica colonialistica, quella del "posto al sole" e dello "spazio vitale". Proiettare sulla gigantografia dell'Impero il fantasma di un'introvabile Etnia (con la maiuscola) o della Nazione, a uso e consumo del colonialismo interno, è la mossa retorica del colonialismo "classico". E la corrispondente e opposta anti-retorica (neogramsciana, neo-realistica e "antro-populistica") di Rosi ha buon gioco nello smascherarla, instaurando al suo posto il proprio "anti-mito", il Popolo italiano colonizzato.

<sup>13</sup> Cfr. Grottanelli, *passim*. Una prospettiva aggiornata e comparata (rispetto alla tradizione angloamericana) si trova ora nel già citato Forgacs e Lumley: Paola Filippucci, "Anthropological Perspectives in Italy," pp. 52-71.



Da Nigra a Pitрэ a Cocchiara, le tradizioni popolari rappresentano un sostrato (un subtesto) dapprima museificato, negato-represso e quindi da recuperare cosí come la cosiddetta "letteratura popolare" (dialettale) viene definita entro o al di fuori della e in contrapposizione alla letteratura "alta", nelle sue varie espressioni liriche o narrative (storico-romanzesche). Quanto invece alle vicende dell'etnologia italiana novecentesca, da Lamberto Loria a Raffaele Pettazzoni, a Conti-Rossini, Cerulli e lo stesso Grottanelli, esse rimangono fatalmente invischiate nella pania del fascismo e delle sue alterne vicende o avventure imperial-coloniali (il mito di Roma), anch'esse in sintomatico anacronismo storico fino alla catastrofe conclusiva. Ma le ragioni del ritardo si capovolgono nella figura di Ernesto De Martino. Nell'opera di quest'ultimo, come è noto, si incrociano, nel secondo dopoguerra, tutte le componenti, demotno-antropologiche in una ricchezza straordinaria di stimoli cui figure importanti di letterati (Pavese, ovviamente, ma anche Calvino e, come vedremo, Pasolini) sono direttamente o indirettamente sensibili. Con De Martino giunge a piena maturazione critica la dialettica tra ideologia e folclore che negli scritti di Gramsci è ancora improntata ad un quadro mentale idealistico. In Gramsci, come è stato messo in rilievo dagli stessi antropologi che, negli anni Sessanta, si sono ispirati al suo pensiero "l'*alterità* dei fatti folclorici viene . . . a tradursi nella loro contrapposizione alle ideologie dominanti".<sup>14</sup> Ma il vettore determinante del pensiero di Gramsci resta tuttavia l'incontro, l'incrocio tra "elemento popolare" e "elemento intellettuale", basato su di un reciproco scambio, pedagogico e politico:

L'elemento popolare "sente" ma non comprende o sa: l'elemento intellettuale "sa", ma non sempre comprende e specialmente "sente". . . . L'errore dell'intellettuale consiste nel credere che si possa sapere senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionato (non solo del sapere in sé, ma per l'oggetto del sapere), cioè che l'intellettuale possa essere tale (e non un puro pedante) se distinto e staccato dal popolo-nazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica, e collegandole dialetticamente alle leggi della storia, a una superiore concezione del mondo, scientificamente e coerentemente elaborata, il "sapere"; non si fa politica-storia senza questa passione, cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione. . . .<sup>15</sup>

È certamente nel tema demartiniano dell'"umanesimo etnografico" che tali stimoli si coagulano in modo rivelatore, fino a fare come si diceva dell'opera di

---

<sup>14</sup> Luigi M. Lombardi-Satriani, "Gramsci e il folclore: dal pittoresco alla contestazione," in *Gramsci e la cultura contemporanea* (335). Nello stesso volume da vedere anche la relazione di Alberto M. Cirese, *Concezioni del mondo, filosofia spontanea, folclore* (300-28).

<sup>15</sup> Cit. da L. Satriani 337 (la citazione è da *Materialismo Storico* 114-15).

De Martino il punto più alto di crisi, nel discorso antropologico, dell'intera nostra *tradizione umanistica*: "L'umanesimo etnografico — si legge in uno degli scritti postumi pubblicati alla fine degli anni Settanta — è in un certo senso la via difficile dell'umanesimo moderno, quella che *assume come punto di partenza l'umanamente più lontano* e che, *mediante l'incontro sul terreno con umanità viventi, si espone liberamente all'oltraggio delle memorie culturali più care*: chi non sopporta quest'oltraggio e non è capace di convertirlo in esame di coscienza, non è adatto alla ricerca etnologica" (De Martino, *La fine del mondo* 393; corsivo nostro). Se c'è un antropologo-autore che, in una prospettiva "interpretante", alla Geertz, riflette sui miti della *propria* cultura, il paradosso fondamentale dell'umanesimo storicistico moderno, questi è certamente De Martino. Nel suo pensiero si esprime con una drammatica evidenza, a partire dalla crisi filosofico-esistenziale dei concetti di "presenza" e "alterità", simultaneamente l'auspicio e la crisi di un *etnocentrismo critico* (l'espressione è di Vittorio Lanternari) come auto-coscienza storica della "civiltà": al tempo stesso l'idea-forza e il limite concettuale di un'esperienza discorsiva stretta tra istanze umanistico-universalistiche (antropo-logiche) e relativismo culturale (etno-logico).<sup>16</sup> Una rilettura di De Martino, in questa chiave, potrebbe confermarci come non ci sia modo, ancora oggi, di studiare l'espressione letteraria da un punto di vista antropologico e/o etnologico sfuggendo al dilemma vichiano (pur volendo, sulle orme di Vico, prescindere da qualsiasi concetto esclusivamente naturalistico, a-storico, di *ethnos*): o puntare alla "favella mentale" del *genus* (il "pensiero selvaggio", per dirla con Lévi-Strauss), o tendere ascolto alla voce (repressa *in sé*) dell'*ethnos*. Ma studiare il testo letterario da un punto di vista antropo-etnografico, o addirittura *in quanto* testo antropo-etnografico (anche capovolgendo l'ottica implicitamente etnocentrica del razionalismo occidentale) non risolve affatto la contraddizione implicita nella nozione (e interpretazione) del *testo* (qualsiasi testo) *letterario* e del rapporto *sentimentale e passionale* che in esso si incarna tra l'Io e l'Altro. In altre parole: è il concetto stesso di Alterità che va rimesso radicalmente in questione.

#### IV. Morte, oltraggio (e pianto rituale) dell'*ethnos*

Nell'introduzione a *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, serie di conferenze tenute a Stanford nei primi anni Ottanta e pubblicate nel 1988, Clifford Geertz, rifacendosi alla conclusione del saggio di Roland Barthes "Authors and Writers" (uno dei saggi raccolti da Susan Sontag nel suo fortunato *A Barthes Reader*), evoca quella che Barthes descrive come la figura letteraria caratteristica della nostra età: "a bastard type", scrive Geertz, "the author-writer".

<sup>16</sup> Cfr. già De Martino, 1941. Su De Martino (oltre alle pagine dedicategli da Fabietti nel capitolo 10 della citata *Storia dell'antropologia*) sono da vedere: Cherchi, Saunders e gli studi, risalenti alla fine degli anni Settanta, data di pubblicazione degli inediti, di Lanternari e Gallini.

Eccone la definizione che ne dà lo stesso Geertz: "the professional intellectual caught between wanting to create a bewitching verbal structure, to enter what he calls the 'theater of language,' and wanting to communicate facts and ideas, to merchandise information; and indulging fitfully the one desire or the other" (Geertz 20). Questa definizione guida come è noto la riflessione critica di Geertz sull'opera di quattro grandi antropologi — Claude Lévi-Strauss, Edward Evans-Pritchard, Bronislaw Malinowski e Ruth Benedict ("Parisian mandarin, Oxford don, wandering Pole, New York intellectual") — letti come *autori*, ossia, secondo la precisazione di Geertz, nel senso "intransitivo" di "fondatori di discorsività", costruttori di "teatri linguistici" nei quali un gran numero di epigoni si è esibito, esibisce e continuerà più o meno convincentemente a esibirsi nel prossimo futuro (20-21).

La definizione di Barthes e Geertz può ben applicarsi anche alla figura di un autore letto, viceversa, *come antropologo* e in particolar modo si adatta ad un autore-scrittore come Pier Paolo Pasolini. Nella cui opera la tensione e ibridazione tra il creare seducenti "strutture linguistiche" (il poeta) e il mettere in scena un linguaggio (il regista) con la instancabile volontà di comunicare (l'intellettuale), disperatamente resistendo alla tentatrice mercificazione delle forme espressive, risultano in uno dei più fecondi coacervi tra discorso antropologico e letterario nella cultura (non solo italiana) del secondo Novecento. Riletta da questo punto di vista, dell'Autore *come Antropologo*, l'opera di Pasolini è una drammatica testimonianza che ciò che scompare, si corrompe e dissolve (per paradossalmente risorgere dalle sue ceneri) già agli esordi dell'epoca neo-coloniale, all'altezza dei primi anni Sessanta, è il soggetto convenzionale del discorso etnografico: l'*etnos*. Pasolini incarna fino all'atto della *propria* morte questa crisi "antropologica", l'*oltraggio* (e il paradosso) tardo-moderno di cui parla De Martino negli scritti postumi. Nell'opera di Pasolini, autore-antropologo che si colloca, secondo i punti di vista, all'estremo opposto o al culmine estremo della tradizione moderna inaugurata da Vico, della nostra tradizione umanistica ed etno-letteraria, si celebra dunque quella che potremmo chiamare la morte (rituale) dell'*etnos*. In altre parole, Pasolini incarna *en poète* la demartiniana figura dell'umanesimo etnografico come via difficile o *via crucis* dell'umanesimo moderno.<sup>17</sup>

Da questo punto di vista si può dire che Pasolini incarni anche il tragico e inevitabile esito di una doppia illusione, populista e antro-populista: affermare che il "popolo" (l'*etnos*) esiste è infatti, nella nostra tradizione, un'illusione *umanistica*, altrettanto pericolosa e arbitraria che il negare che esista. In luogo di un *etnos* che non è mai veramente esistito, pur esistendo, sono stati creati contrapposti fantasmi ideologici. La stessa teoria gramsciana del nazional-popolare, che ha fatto da sfondo alla formazione di Pasolini nel primo

<sup>17</sup> Su questi aspetti (*poesis* e resistenza culturale) da vedere gli studi recenti, in area americana, di Jewell e Ward.



dopoguerra, rappresenta, come si è detto, il tentativo supremo di dialettizzare (e riscattare) *ciascuno* dei due termini ed *entrambi insieme*. Tutta la nostra storia letteraria poteva allora essere riletta in una prospettiva gramsciana (marxista e classista) come una *etnografia critica*, il cui soggetto (la gramsciana “letteratura nazionale”) è, in positivo, una finzione antropologica (aristocratico-borghese-umanistica) che nasconde, in negativo, una colonizzazione sistematica delle etnie linguistiche (l’elemento popolare) interne. In Gramsci riconfluiscono pressoché tutti i dilemmi del discorso antropologico-umanistico nella nostra tradizione: sia quelli dell’autore come antropologo che quelli dell’antropologo come autore.<sup>18</sup> Con Pasolini le istanze populiste interne (internecine) alla cultura italiana vengono esportate altrove, nella disperata ricerca delle ultime vestigia di un’Alterità culturale e vitale, più che ideologica.

Pasolini, cantore delle “ceneri di Gramsci”, *incarna* in sé la crisi di coscienza dell’etnologo demartiniano: dar voce (e immagine) all’*ethnos*, testimoniare la perenne vitalità e simultaneamente piangerne l’ineluttabile corruzione e scomparsa. Ma i versi letti da Orson Welles ne *La ricotta* recitano appunto l’estremo *oltraggio* implicito nel tentativo stesso di reclamare e declamare la duplice (e scissa) identità dell’Autore-Antropologo. In questi versi si riassume infatti simbolicamente, *en poète*, la vicenda di colui che nell’*incontro sul terreno con umanità viventi, si espone liberamente all’oltraggio delle memorie culturali più care*: “Io sono una forza del Passato./ Solo nella tradizione è il mio amore. . . . guardo i Crepuscoli, le mattine / su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,/ i primi atti del Dopostoria. . . / Mostruoso chi è nato / dalle viscere di una donna morta./ E io, feto adulto, mi aggiro / più moderno di ogni moderno / a cercare fratelli che non sono più” (*Ali* 473-74). Il Pasolini che tra gli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta esplora *en poète* le borgate romane, sperimentando linguaggi espressivi e registrando nei suoi taccuini o nelle sue pellicole e nastri la voce di “fratelli che non sono più”, è paragonabile a un antropologo che, nel lavoro sul campo, scoprendo l’altro da sé mette in gioco radicalmente se stesso, il proprio linguaggio e la propria identità culturale e

---

<sup>18</sup> Per ri-declinare criticamente i rapporti tra letteratura e antropologia, bisogna allora ripartire da questo punto di massima tensione, contraddizione e rottura del discorso *antro-populista* contemporaneo, quando, con la crisi del gramscianesimo come chiave di lettura della cultura italiana ormai avviata verso una irreversibile modernizzazione e l’esportazione del gramscianesimo fuori d’Italia, nel cosiddetto “terzo mondismo”, all’altezza dei primi anni Sessanta si apre nella nostra cultura antropologica e letteraria una fase cruciale la cui piena valutazione retrospettiva è possibile solo alla luce dei dibattiti sul cosiddetto “post-colonialismo” degli anni Ottanta e Novanta. Sul rapporto dell’antropologia contemporanea con Gramsci, cfr. soprattutto Pietro Clemente, “Alcuni momenti della demologia storicistica in Italia,” in *L’antropologia italiana* (45 sgg.); nello stesso volume da vedere anche il saggio di P. G. Solinas, “Idealismo, marxismo, strutturalismo” (che contiene, tra l’altro, interessanti osservazioni su De Martino).

vitale. Se De Martino è l'Antropologo-Autore, Pasolini (forse ancor più di Pavese, più volte accostato a De Martino) è l'Autore-Antropologo che più drammaticamente esprime il *duplice* oltraggio moderno che investe sia l'identità ideale (umanistica) dell'Autore che la differenza reale (umana) dei suoi soggetti.

Se nel pensiero moderno la scoperta dell'Altro è solo un volto dell'*ideologia* dell'Alterità (il *perdersi* nell'Altro ne è spesso il risvolto), allora l'Eureka malinovskiano di cui parla Geertz ("Feeling of Ownership: It is I who will describe them...[I who will] create them", 133) implica anche, simultaneamente, una crisi radicale del soggetto che scrive e descrive, un atto contraddittorio ed estremo di auto-negazione e volontà di potenza. Con Pasolini viene a culminare questa fondamentale situazione del discorso etnoletterario moderno. Crisi del populismo e crisi del soggetto borghese deflagrano entrambi all'altezza degli anni Sessanta, con l'avvento della società di massa che elide, reifica o ideologizza ogni vestigia di Alterità. Questa conflagrazione assume vari aspetti: crisi del Marxismo, crisi del Cattolicesimo e così via, crisi di tutte le ideologie; ma è al fondo crisi del rapporto epistemologico, gnoseologico ed etico tra Io e Altro. L'opera di Pasolini è per molti aspetti la drammatizzazione di questa estrema crisi dell'Eureka malinovskiano.

#### V. *Lingua X*

L'antropologo tedesco Hans Peter Duerr esprime in questi termini il dilemma in cui si trova inesorabilmente invischiato ogni tentativo di *testualizzazione* del rapporto tra il Sé e l'Altro: "Il ricercatore resterà sempre a cavallo del confine tra i due mondi; e questo isolamento è il prezzo da pagare per la conoscenza; rimanere per sempre escluso dal mondo dove è ovvio che gli animali parlino e da quello dove è ovvio che parlino gli etnologi" (Duerr 142). Ma chi parla allora in questo luogo "in-between" dove si incrociano linguaggio e mito, ovvero la voce naturale dei "nativi" (o "primitivi"), la "favella mentale" del *genus* e la "lingua scritta" dell'Autore-antropologo? E che *conoscenza* è quella che prende forma in questo scambio? Si ritorna alla logica poetica di Vico. Anche la coscienza etnoletteraria di Pasolini è inseparabile infatti dalla sua coscienza etnolinguistica. In un certo senso, ciò di cui egli manifesta, da poeta, il bisogno, ciò di cui lo stesso De Martino testimonia, da etnologo, la necessità, è una lingua "terza" che coniughi appunto le altre due. Nelle parole dello stesso Pasolini ("Dal laboratorio. Appunti *en poète* per una linguistica marxista"): la lingua "biologicamente comunicativa, e quella comunicativo-espressiva"; la "lingua vocale, orale" e la lingua "orale-grafica" della "sovrastruttura"; il "fantasma della vocalità — che appartiene, al limite, a un diverso momento umano della civiltà, a un'altra cultura . . . e rappresenta *continuamente* un suo momento storico-arcaico, e insieme la sua necessità vitale e il suo tipo" e la lingua che "è coscienza e cultura essa stessa". Questa lingua terza o meglio questa lingua X, come scrive lo stesso Pasolini, delle altre due rappresenta sia il punto di intersezione che i punti (opposti) di fuga: "I due livelli linguistici sono messi in

contatto tra loro attraverso una circolazione che graficamente si può esprimere con il segno X: dove le due stanghette alte rappresentano la *langue* idealmente solo grafica, le due stanghette basse la *langue* idealmente solo orale, e il punto d'incrocio la *langue* orale-grafica".<sup>19</sup>

Ma è tale lingua possibile? E chi la parlerebbe o scriverebbe? Per Pasolini tale lingua *condivisa* tra "parlante colto" e "parlante semplice" è innanzitutto lingua *poetica*. Si può forse dire che questa lingua X rappresenti l'innesto che Pasolini ha consapevolmente ricercato in tutta la sua opera, dalla sperimentazione poetica alla contaminazione narrativa, fino al *pastiche* della lingua del cinema e alla pedagogia "luterana". Se da una parte questa ricerca rimanda alla "contraddizione violenta, sostanziale, filosofica, tra lingua orale e lingua grafica" (62), dall'altra (vichianamente) rimanda alla soglia, al rito di passaggio tra lo stato "primitivo" (e "infantile") e quello "civile" e "adulto", ossia rimanda alla nascita o "natura" del *Sé poetico*:

In una mattinata dell'estate del 1941 io stavo sul poggiolo esterno di legno della casa di mia madre. Il sole dolce e forte del Friuli batteva su tutto quel caro materiale rustico. Sulla mia testa di beatnik degli anni Quaranta, diciottenne. . . . Quando risuonò la parola ROSADA. Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. Un ragazzo alto e d'ossa grosse. . . . Proprio un contadino di quelle parti. . . . La parola "rosada" pronunciata in quella mattinata di sole, non era che una punta espressiva della sua vivacità orale. Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*. Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interrompi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo un insieme di suoni: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola ROSADA. . . .

(62-63)

L'evento descritto qui è un evento di linguaggio che coinvolge in pieno l'identità sentimentale (passionale) e intellettuale di chi lo riporta, annotandolo *come antropologo e come autore*. L'io scrivente è al centro esatto di questo evento, di questa ibridazione. Non è un caso che per Pasolini, consapevole autore-antropologo, cambiare "logica poetica" (dalla lingua della poesia *troubadorica* friulana, capace di articolare e "rendere grafica" la *voce* profonda dell'*etnos*, alla

<sup>19</sup> Pasolini, 1991 (1972). I corsivi sono di Pasolini, il quale riprende la nozione saussuriana di "langue" (opposta a "parole") per tematizzare ciò che intende: "La 'langue' pone in rapporto la lingua idealmente solo orale e la lingua idealmente solo grafica, in modo doppio: ossia la lingua vocale può far parte della sovrastruttura attraverso i parlanti colti o attraverso i passi, in qualunque modo culturali, dei parlanti semplici; e viceversa la lingua grafica può essere una lingua orale (preistorica) attraverso l'adozione nuovamente parlata dei suoi termini discesi e volgarizzati" (66).



“favella mentale”, ideografica e mitografica anche se corpulenta del cinema, “lingua scritta della realtà”) significhi rifuggire, rifiutare progressivamente, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, la nazionalità italiana, la sua appartenenza a un *etnos storico*, definito secondo il discorso nazionalista borghese, per riscoprire invece “l’elemento popolare” (passionale) nell’astoricità del *mito*, con il suo corredo di immagini e suoni, in una vertiginosa ricerca e crisi di identità.<sup>20</sup> Sulle rovine dell’ideologia, cosa resta se non, paradossalmente, il Soggetto (l’Io) scrivente come luogo, intreccio di tutte le contraddizioni? Dar voce (la *propria voce*) all’*etnos* (al mito) si tinge così in Pasolini dell’ambivalenza dell’eros. Il rapporto primario tra l’Io (dell’autore *come* antropologo) e l’Altro (che è in sé) rivela due volti irriducibili e tendenzialmente inconciliabili: è un rapporto ambivalente ed ambiguo che è al contempo pedagogico (improntato agli ideali umanistici, universalistici, antropo-logici) ed erotico (invischiato nella pania delle contraddizioni *vitali*, ossia socio-sessuali). L’eros è l’*energeia* che sola può attivare una paradossale etnografia pedagogica, autenticamente umanistica, ma nell’attivarla la distrugge o ne mette impietosamente a nudo gli alibi e le contraddizioni. Ci limiteremo qui ad un solo esempio, eclatante, di ciò che intendiamo, un reperto testuale che per la sua stessa natura ibrida, “qualcosa a mezza strada tra il racconto e la sceneggiatura”, “struttura che vuol essere altra struttura”, mette in atto o in scena, ovvero “drammatizza”, “teatralizza” tutte le tensioni di cui stiamo parlando, *rappresentando* al contempo il paradossale *innesto* tra scrittura e etnografia all’altezza di una svolta cruciale della cultura contemporanea: *Il padre selvaggio*.<sup>21</sup>

*Il padre selvaggio* prelude all’operazione più articolata e complessa dell’*Orestide* (la sovrapposizione di un universalistico mito greco alla storia

<sup>20</sup> Sul cinema pasoliniano gli studi più recenti e stimolanti in area anglosassone sono Rohdie, Rumble e Viano; sul “mito” greco nel cinema pasoliniano in particolare da vedere Fusillo. Sui concetti di “alterità” e sul “sacro” in Pasolini da vedere Conti, Calabrese e Bazzocchi. Per due interventi sulla poesia friulana (*di ca dall’aga*) di Pasolini da vedere Fido e Cacciari.

<sup>21</sup> Il progetto del *Padre selvaggio* risale al 1962; nel dicembre 1963, secondo viaggio di Pasolini in Africa (Kenya, Ghana, Nigeria, Guinea), in compagnia di Moravia, Maraini e del produttore Alfredo Bini (Schwartz 427). Trattandosi di un testo rimasto incompiuto (privo, cioè, per ragioni almeno in parte di censura, della sua messa in scena cinematografica) esso si presta ad una analisi esclusivamente e rigorosamente *testuale*: quasi si trattasse di un laboratorio che chiama in causa il soggetto *de*-scrivente, consentendo di mettere a fuoco il laborioso “negoziato” che in esso si articola tra le svariate figure o identità autoriali che concorrono nell’atto di comporre un testo che, appunto, più che fine in sé vuol essere un momento o il veicolo di una testualità più ampia; una testualità che include tanto una “poetica”, la sua messa in scena (critica) e la volontà “pedagogica” di testimoniare una “realtà” irriducibilmente “altra”. Sul *Padre selvaggio* da vedere i recenti articoli di Gardi e Bongie.

contemporanea delle *nazioni* africane): per molti versi esso rappresenta un'autentica "scena primaria" del reciproco oltraggio implicito nel rapporto neo-coloniale. Da una parte esplicitamente mette allo scoperto e sottopone a critica, una critica *poetica*, il terzomondismo della nuova sinistra, i possibili alibi ideologici della stessa scoperta "gramsciana" del Terzo Mondo. Nella sua ingenuità etnologica, questo testo mette infatti a nudo tutte le contraddizioni vitali implicite in quel "rapporto *scandalosamente dialettico* tra irrazionalismo contadino piccolo-borghese del Terzo Mondo (ivi compreso il Sud italiano) e razionalismo capitalistico liberale" cui lo stesso Pasolini, epigono eretico di Gramsci, si rifaceva.<sup>22</sup> Ma nel *Padre selvaggio* (e nel significante "Africa" di alcuni versi contemporanei alla sceneggiatura) si espone non solo l'inevitabile crisi di ogni rapporto "antropopulista" con l'altro da sé ma anche la più intima, edipica crisi dell'Eureka malinovskiano.<sup>23</sup>

Nel suo tentativo "neo-colonialista" di suscitare una presa di coscienza politica e *poetica* nel giovane Davidson (la cui identità è a sua volta scissa tra le radici edipico-tribali e la appartenenza all'élite occidentalizzata del proprio paese-nazione) il "professore" protagonista della sceneggiatura (alter-ego dell'Autore?) svolge un ruolo insieme catalizzatore e "catartico". Innanzitutto, il pedagogo bianco trasgredisce ogni "falsa" pretesa di obiettività e distanza:

— *Che cos'è la poesia, signore?*

— ...

— *Ma tu lo sai!* — dice il professore.

— *No, non lo so!* — protesta il ragazzo scuotendo la testa ricciuta.

— *Sì, lo sai!*

— *No, non lo so!*

<sup>22</sup> Pasolini, "Diario linguistico" (*Rinascita*, 6 marzo 1965), 46-47.

<sup>23</sup> Rohdie 96 sgg. Non saremmo del tutto d'accordo con quanto afferma Rohdie, pur nell'ambito di un'analisi che per molti versi condividiamo, "how fundamentally uninterested Pasolini was in the Third World", ma certo un confronto tra gli elementi etno-documentaristici presenti nel cinema di Pasolini solo come appunti per film a soggetto da realizzare e quelli di un autore come Jean Rouch (*Les maîtres fous*, 1955, Jaguar, 1958-67), possono condurre all'affermazione che Pasolini "used the Third World without knowing it and needed not to know it in order to use it as he did for his poetic ends", laddove invece "the Rouch films are organized to understand Africa by trying to understand the way the Africans seek to know themselves. . . ." In realtà nell'intreccio tra lo sguardo dell'Altro e il rapporto "poetico" tra l'Io e l'Altro, Pasolini appare più *candidamente* consapevole delle contraddizioni ivi implicate di quanto (pur giustamente) Rohdie non sottolinei (a vantaggio di Rouch): "The Western myth of Primitive innocence and Western rationality, essentially a rationalist myth of the superiority of reason, is rejected by Rouch in all its forms including the one Pasolini adopted, in praise of innocence". Le osservazioni che seguono a proposito del *Padre selvaggio* vorrebbero rappresentare appunto una correzione di tiro rispetto a questa argomentazione di Rohdie.

- ...
- *Sei un africano, sei immerso nella poesia!*
- *No, la poesia è una cosa dei bianchi.*
- *Canta una canzone del tuo villaggio! . . .*

(Il padre selvaggio 19)

Il testo di Pasolini si accende di toni e tonalità (stilemi) che, se non se ne sottolineasse l'ingenuità provocatoria, il calcolato *candore*, sarebbero forse (e sono) imbarazzanti, dal punto di vista di un'analisi in chiave "post-coloniale". Ma esso mette a nudo la duplice radice, ideologica e poetica, della paradossale pedagogia pasoliniana che coniuga o contamina *intenzionalmente* Gramsci e Rimbaud, puntando oltre, dal Sé verso l'Altro, *ma l'Altro che è in Sè*. "Voce interna che parla: felicità inesprimibile di essere lì, con intorno il "rosa dell'Africa". Rosa dell'Africa che si tinge subito di "funerei" colori da campagna friulana o borgata romana ("Fratello, fratello!!", è così che si chiamano i ragazzi giocando a pallone in un prato funebremente rosa davanti alle baracche della scuola . . .").<sup>24</sup> Da una parte (quasi profetica, in mezzo agli entusiasmi irenistici della nuova sinistra, siamo nel 1963) "la delusione storica di una nuova democrazia, il regresso, la reazione della borghesia europea, tutto ripercosso laggiù, nel paese delle foreste, attraverso le subdole vie della corruzione, dell'ignoranza"; dall'altra il rapporto erotico-poetico-edipico tra il colonizzatore-liberatore e il suo soggetto-oggetto (un erotismo che solo la realizzazione cinematografica, la scrittura degli sguardi e dei corpi, avrebbe probabilmente evidenziato). Ma ciò che viene messa a nudo è innanzitutto la crisi di ogni Alterità e della sua *costruzione incrociata*. Il rapporto tra Io e Altro è catartico nella misura in cui la comprensione dell'elemento intellettuale (occidentale) e la "passione" dell'elemento sentimentale-popolare (barbarico-primitivo) si scambiano di ruolo, s'innestano l'un nell'altro: "*Provo* comprensione, una comprensione . . . storica . . ." — scandisce la voce un po' stentorea dell'insegnante rivolta al suo allievo silenzioso. — "Abbiamo tante volte parlato di questo argomento in classe, dovresti capirmi . . . te l'ho detto tante volte, solo attraverso la storia si può spiegare quello che c'è prima di essa, fuori di essa, per quanto sta in noi. . . . Poi la preistoria avrà le sue rivincite, ci umilierà con la sua terribile, trionfante incomprensibilità. . . . [La preistoria o il "dopostoria", simboleggiata nella sceneggiatura dalla foresta impenetrabile che è la doppia visione di Davidson e dello sguardo che lo obietta.] Ma che fare? . . ."

La reazione di Davidson è un melodrammatico gesto di impotente ribellione:

<sup>24</sup> L'analogia è rafforzata dalla figura del padre missionario, "con la sua gabbana bianca a campana sui piedoni da contadino, gli occhi dolcissimi di bambino veneto sulla mefistofelica barba" (48-49). Ovviamente il contadino friulano è qui presente come missionario e colonizzatore (il soldato Gianni, vittima innocente-colpevole di una storia dai ricorsi paradossali).



in un raptus di “bestia urlante”, tenta di accoltellare il colonizzatore del suo inconscio. Ma il suo disperato tentativo di esorcizzare la voce di quella che nel testo è ormai la sua stessa coscienza, è solo il preludio a quella che dovrebbe essere la vera e conclusiva, *poetica*, catarsi. Le parole della poesia “africana” che Davidson finalmente comincerà ad articolare e infine scriverà sotto lo sguardo vigile e protettivo del suo pedante ma sincero e appassionato pedagogo, “è ancora una voce interiore dal timbro ben familiare che gliel’ha detta. . .” Ma le parole della poesia restano significativamente assenti nel testo della sceneggiatura. Ciò è facilmente spiegabile. Se vi apparisse, la poesia di Davidson sarebbe scritta nella lingua X, la lingua condivisa dall’etnologo e dal suo soggetto; per questo essa rimane uno iato nel testo. Ce ne resta solo una descrizione, accompagnata allusivamente dalla “dolce, severa onda” contaminatrice e sublime di una sonata di Bach; un alfabeto di immagini che è anche una descrizione di descrizioni, nella lingua auto-cosciente dell’autore-antropologo (non a caso il cinema etnografico di Pasolini rimane, al suo meglio, un coacervo di appunti): “Ambienti africani poesia. Esterno giorno. Non sarà una poesia di gioia, di “pura vita”. Anzi di dolore, di delusione e di critica, ecco di critica. Un duro sentimento di passione razionale — sia pur ancora timida — sul dolce sentimento delle cose vive dell’Africa. — Si vedranno ragazzetti, coi loro vivi, adulti occhi, con le loro madri a Kindu. — I grandi piazzali di polvere rossa, con intorno la piatta città di lazzaretti, di palazzine coloniali, di giardini abbandonati. — Le cerimonie di una vita civile che nasce. — L’orrore dei massacri. . .

### (POESIA)

Se ne potrebbe concludere che il significante “Africa” rimane un limite insuperabile dell’autocoscienza etnoletteraria di Pasolini, pur sempre etnocentricamente invischiata nella dialettica (vichiana) di civilizzazione e barbarie. E i versi di “E l’Africa”, relegati in appendice, non possono che confermarcelo, sovrapponendo un altro Edipo a quello proditoriamente messo in scena (Orestide) nella genealogia mitica della nuova “nazione” africana.<sup>25</sup> Questo Edipo è quello inscritto (al di là di ogni censura) nel Sé dell’Autore: “E io, figlio, a sperimentare sistematicamente tutto,/ tutto quello che di straziante devono sperimentare i figli,/ mi ritrovo qui, prima cavia di un dolore ignoto,/ a prefigurare il caso dell’impossibilità/ ‘a esprimersi per ragioni di forza maggiore’;/ cosa che mai poeta, severo possessore almeno di un’umile / penna,/

<sup>25</sup> “. . . I rami rossi, contro il fogliame verde,/ campione stilistico rosso sul fondo verde,/ rosso e verde / senza di cui la mia anima non poteva più vivere?” Rosso e verde, non si può fare a meno di pensare, colori marcati da un inconscio “nazionale”? “Ma in questa grande normalità paterna dei sogni e della / vita / dopotutto, com’è commovente,/ il mio voler morire, nel sogno,/ per la delusione d’un rosso e d’un verde perduti!” (61).

ebbe nei secoli a temere./ Martirio, un po' ridicolo come tutti i martiri . . ." (61).<sup>26</sup>

Di Davidson non ci rimane invece che un'immagine, imbarazzante, accattivante, disarmante nella sua ossimorica "ingenuità." "Nel viso di D. si illumina, timido, — a salutare, a giustificarsi, a esistere —, un fosco, innocente sorriso. . . ." Bisogna attendere ancora qualche anno perchè i poeti "africani" si traducano e si leggano alacremenente in Occidente.

### *Parte Seconda.*

*Etnos e Eros: omoerotismo, letteratura e antropologia nell'opera di Pasolini*

(Sergio Parussa)\*

Se l'opera di Pasolini venisse letta prestando orecchio ai tanti motivi antropologici che la attraversano, essa, probabilmente, avrebbe le forme di un inno, di un epicedio all'*etnos* popolare; avrebbe le qualità di un canto che esalta la vitalità del popolo piangendone l'estinzione. E il canto sarebbe certamente un inno erotico. Nella pagine che raccontano la morte dell'*etnos* popolare, Pasolini lamenta la scomparsa dei mondi in cui l'erotismo è possibile, in cui esiste ancora una di quelle esperienze che coinvolgono l'essere umano interamente e danno autenticità alla vita. Perciò, se si va alla ricerca di spunti antropologici nei testi di Pasolini, dei modi in cui questi spunti si intrecciano al letterario, prima o poi ci si imbatte in una radice omoerotica comune. Potremmo quasi dire che i fondamenti antropologici del letterario, le ragioni di una ricerca antropologica condotta coi mezzi della letteratura, sono nell'erotismo.

Spesso, nell'opera di Pasolini, la definizione dell'*etnos* si intreccia con quella di termini come *realtà* e *vita*. Popolo, vita e realtà diventano un tutt'uno perché la realtà e la vita sono i luoghi in cui il popolo è immerso, quelli da cui il borghese è irrimediabilmente escluso. Fermiamoci per un momento sui due termini. Nell'opera di Pasolini il termine *realtà* indica un concetto vago e onnipresente, descrive un'entità che è, al tempo stesso, presente e inafferrabile, concreta e astratta, un ente che per certi aspetti ricorda il *Logos* eracliteo o il *Dasein* heideggeriano. La realtà è, infatti, ciò in cui ci si immerge per sciogliere i lacci della socialità e ritrovare la pienezza e l'autenticità delle esperienze che

<sup>26</sup> Che sia la censura che aveva colpito la *Ricotta* (per vilipendio della religione) a costituire l'immediato antefatto di questi versi (e a sancire al contempo l'irrealizzabilità del Padre selvaggio) non può che ribadire l'intimo intreccio dell'auto-coscienza poetica.

\* Queste note sono parte di una ricerca condotta alla Brown University sull'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet, i cui risultati sono raccolti in una dissertazione dal titolo *L'eros onnipotente: omoerotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet* (Ph.D., Brown University, 1997).

coinvolgono l'essere umano nella sua interezza. Realtà, in questo senso, non è che un sinonimo di vita, quella di cui va in cerca il Julian di *Porcile* per contrastare gli obblighi e i doveri imposti dalla società:

Io devo entrare nella vita, per evitarla  
 nei suoi aspetti più meschini, quelli sociali,  
 quelli a cui sono legato prima per nascita . . .  
 e poi per obbligo politico, conservazione o rivolta. . . .  
 Esclusi dunque tutti questi aspetti,  
 mi resta da affrontare una vita pura, solo . . . bella  
 o terrorizzante . . . senza mai mezzi termini,  
 come dirti . . . neanche quando è media . . . quotidiana . . .  
 Chiamiamola realtà: forse è più esatto. Dalla realtà  
 io ho dunque escluso — con l'ebbrezza della restrizione —  
 tutto ciò che è mio obbligo.

(*Porcile* 72)

Nel richiamo ad una “vita pura, . . . bella / o terrorizzante” non si può non sentire un'eco dannunziana, un resto dell'idea che l'esistenza debba essere un gesto inimitabile (Valesio 154-71). La disperata vitalità di Pasolini, però, non si riduce a un generico vitalismo. Benché in questi versi si possano scorgere affinità con i principi delle filosofie della vita (il predominio dei fenomeni vitali e delle leggi immanenti alla vita sulla ragione e sui valori trascendentali), essi non celebrano esperienze individuali uniche, irripetibili ma affermano il bisogno di esperienze totalizzanti collettive, di fenomeni non razionali — come l'eros eterodosso di Julian — che possano essere un fondamento per il soggetto e per la società.

La ricerca dell'*etnos* è esattamente questo: è la ricerca di un mondo di esperienze autentiche e totali che diano un fondamento al soggetto e alla collettività. E l'erotismo ne è il tramite. In *Empirismo eretico* — nelle pagine in cui Pasolini spiega come la realtà abbia un linguaggio che il cinema può riprodurre — il *Nomen*, la *Res* significativa scelta per esemplificare il modo in cui la lingua della realtà comunica, è il corpo di Joaquim, un ragazzo povero del popolo brasiliano: “Prendiamo questo Joaquim: egli si presenta ai miei occhi, in un ambiente (la spiaggia di Barra, sotto il Corcovado), e si esprime, prima con la pura e semplice presenza fisica, il suo corpo; poi con la mimica (il modo di camminare non solo espressivo in sé, ma reso appositamente tale per comunicare certe cose e in un certo modo all'osservatore), infine con la lingua orale. Ma questi tre mezzi del suo esprimersi non sono che tre momenti di un solo linguaggio: il linguaggio di Joaquim vivente” (*Empirismo eretico* 262).

Ma procediamo con ordine. Tra le pagine di Pasolini si agita il fantasma di un soggetto in cerca d'identità: l'io omosessuale. Curiosamente l'io omosessuale è definito da una sorta di ontologia negativa: omosessuale è chi non è, chi non fa parte della società perché il suo comportamento la nega. Pasolini rappresenta



proprio un soggetto che non può avere identità perché non ha un'identità sociale. La sola identità possibile gli viene dall'identificazione con l'Altro, dove per Altro, naturalmente, si intende quel che è fuori dalla società. "Je est un autre", scriveva Rimbaud, non a caso uno dei padri letterari di Pasolini. D'altra parte la ricerca di tale identità si esprime in forma di desiderio erotico: tutti i personaggi che animano le pagine di Pasolini non sono che la manifestazione di un desiderio erotico e, al tempo stesso, gli specchi di quel che il soggetto vorrebbe essere e non è. Sono le parvenze di un'identità mancante di una crisi di presenza. Come Narciso, il soggetto pasoliniano si incanta di fronte alla propria immagine e trova un'identità posticcia specchiandosi in un altro che in realtà è lui stesso o, più precisamente, in un altro che è quello che lui stesso desidererebbe essere. Si spiegano in questo modo certe figure ricorrenti dell'immaginario erotico pasoliniano: il fanciullo innocente e il giovane delle borgate, l'efebo, il *puer* e il *vir* — e tutte le possibili incarnazioni dell'alterità che si collocano tra questi due estremi — esprimono la nostalgia per la fanciullezza e il sogno della virilità, evocando due condizioni perdute o mai possedute; le sole in cui l'eros, e con esso la pienezza dell'identità della presenza, sia veramente possibile.

Efebia e virilità sono però astrazioni, di cui gli altri non sono che manifestazioni. L'alterità è allora un prodotto dell'immaginazione che svela continuamente la sua natura fantasmatica. Così, ad ogni presa di coscienza di tale natura da parte del soggetto, l'alterità si trasforma: alla cacciata dal paradiso di Casarsa i fanciulli diventano i ragazzi delle borgate romane; alla trasformazione di questi in piccolo-borghesi, l'alterità assume le forme della gioventù emarginata dei paesi asiatici e africani; e alla scomparsa dei paesi del Terzo Mondo, al loro ingresso nella civiltà, il pessimismo totale di *Salò* si impone.

Per Pasolini il soggetto omosessuale non ha spazio nella società. Il suo posto è fuori dall'organizzazione sociale, tra gli altri emarginati, coi quali può trovare una forma temporanea di identificazione collettiva, la cui precarietà si svela non appena l'emarginato si integra nel tessuto sociale. Né dentro la società perché dissimile, né fuori dalla società perché il dissimile non c'è, se non in una forma fantasmatica, il soggetto scopre la sua inconsistenza e il suo stato come una maledizione senza remissione possibile.

Nella vita di Pasolini, però, c'è un punto in cui si fa strada una nuova cura, un bisogno di riscattare l'eros omosessuale dal senso di sterilità, di colpa, di asocialità a cui sembra inesorabilmente associato. Il tentativo di liberare l'eros omosessuale dal giogo etico che gli è stato imposto, in altri termini di restituirgli un ruolo che abbia una rilevanza sociale, culmina nel conferimento all'eros di un compito eccezionale e paradossale a un tempo: l'eros può portare a una sapienza duplice — la conoscenza di sé e del mondo — e ha il potere di educare la coscienza alla critica della società e alla sovversione dell'ordine, contribuendo così al suo continuo rinnovamento.

Si sa che per Pasolini amare equivale a conoscere. Lo afferma lui stesso nei versi introduttivi e conclusivi de *Il pianto della scavatrice*: "Solo l'amare, solo il

conoscere / conta, non l'aver amato,/ non l'aver conosciuto . . . quando veramente amavo, quando / veramente volevo capire" (*Bestemmia* 1, 243; 246). L'amore di cui ci parla, certo, non ha la medietà sociale degli affetti ma l'estremismo dell'eros. Esso, tramite il corpo, porta alla conoscenza dell'altro, cioè alla presa di coscienza storica dell'esistenza di un'alterità. "Carlo", commenta la voce narrante di *Petrolio*, "aveva incontrato un corpo, e ne aveva sperimentato la corporeità. Bene. Ma il fatto è che questo corpo — il corpo di Carmelo — viveva un'altra 'qualità di vita', un diverso universo sociale. Dunque conoscendo un tale corpo era ovvio che se ne dovesse conoscere — nella sua concretezza storica — anche la sua vita. Amando tale corpo, era ovvio che se ne dovesse amare anche il suo mondo" (*Petrolio* 316). Amando Carmelo — un proletario, un ex-contadino, il cui corpo riflette la differenza, l'alterità del suo universo sociale — Carlo può arrivare a conoscere il suo mondo. Amando il corpo dell'altro si può arrivare a conoscere l'individuo e la particolarità del suo mondo, perché nel corpo sono tracciati i segni della diversità sociale.

In una sezione incompiuta di *Petrolio* — quella compresa tra la fine della prima parte e l'inizio della seconda — il poema è interrotto dall'inserzione di una serie di *Racconti colti*. Alla maniera dei grandi testi narrativi, la narrazione principale viene sospesa per far posto a una variazione, a una digressione tematica, in cui alcuni personaggi parlano di altri personaggi "totalmente diversi dai protagonisti borghesi" (*Petrolio* 158). Si tratta di storie sulla cultura popolare che vengono raccontate e commentate durante una riunione di intellettuali borghesi. Leggendo le poche pagine che Pasolini ebbe il tempo di scrivere — un indice delle trame dei racconti e una prima stesura di due di essi — ci si trova di fronte a una serie di storie in cui discorso letterario e antropologico si intrecciano. Quasi tutte le storie, infatti, si svolgono in Africa, in Medio Oriente e in Asia e hanno per tema l'incontro tra il mondo occidentale borghese e la cultura popolare dei paesi poveri. E l'eros, la corporeità, è quasi sempre la modalità di tale incontro, la sola possibilità concreta per conoscere.

Tra i racconti non scritti, uno avrebbe dovuto narrare la storia di un giovane israeliano e di un giovane arabo morti in una battaglia sul Golan. Secondo la breve trama lasciataci da Pasolini, nel racconto, ognuno dei due giovani avrebbe dovuto rinascere nel corpo dell'altro, rivivendone le esperienze culturali: l'arabo avrebbe vissuto l'industrializzazione in Israele, l'israeliano l'esistenza preindustriale, contadina e magica di un villaggio povero del Libano (*Petrolio*, 158). Con un tono esemplificativo da parabola, l'esile trama sembra descrivere una situazione estrema, ideale, in cui la conoscenza dell'alterità avviene grazie a uno scambio di corpi, una trasmigrazione delle anime. La parabola sembra volerci dire che l'esperienza dell'alterità è possibile solo attraverso il corpo: idealmente, nel rivivere le esperienze che l'altro fa col *suo* corpo; o, concretamente, come avviene in altri testi di Pasolini, nell'esperienza più intima possibile di quella corporeità, cioè l'eros. In qualche modo l'esplorazione antropologica di un'altra cultura avviene nelle forme di un'intima e profonda

conoscenza dell'alterità, di un'identificazione con l'Altro e col suo mondo. Conoscenza che cambia profondamente la vita di chi osserva e di chi è osservato.

Tuttavia, un altro racconto, antitetico a questo e prossimo a *Salò*, sembra dirci che l'incontro tra due culture mediato dalla sessualità — qualora sia basato sulla violenza delle armi e del denaro — è ineluttabilmente negativo. L'Appunto 40 di *Petrolio* — che contiene uno dei due *Racconti colti* di cui Pasolini scrisse una prima stesura — narra proprio la possibilità di osmosi/appropriazione tra la cultura occidentale e quella africana tramite il sesso. Tristram, un giovane intellettuale anglosassone "di mezza cultura" (*Petrolio* 160) viene a sapere da un amico dell'esistenza di un mercato di schiavi in certi luoghi a sud del Sudan. Si reca allora a Karthoum dove compra una schiava. La schiava, una bambina africana di nome Giana, diventa subito oggetto del suo sadismo sessuale: per tutto il tempo che Tristram è seduto al proprio tavolo a scrivere, Giana è costretta a restare sotto il tavolo tenendo in bocca il membro del suo padrone. Ma poiché Tristram è un personaggio "privo di grandezza" (*Petrolio*, 167), la sua esperienza sadica giunge presto al termine, restando infruttuosa: dopo qualche giorno si libera di Giana affidandola a una missione cattolica. Negli appunti che riassumono quella che avrebbe dovuto essere la fine della storia, Tristram torna in Europa e Giana scompare. Nella loro vicenda, commenta Pasolini, l'integrazione e la mescolanza culturale — il sogno democratico del progressista e "neocolonialista" Tristram — falliscono; attraverso un rapporto sessuale basato sul puro egocentrico sadismo, Tristram fa esperienza del corpo dell'altro ma non riesce ad accettarne la diversità; benché veda la realtà di un altro universo questa non sale al livello della sua coscienza, perché la sua conoscenza del mondo rimane mediata dalla violenza, dalle armi e dal denaro:

Se Tristram invece di essere lì pieno di schiva comprensione verso quei suoi "fratelli" negri, a commettere un atto arbitrario di colpevolezza, avesse avuto un mitra in mano, come un marine o un suo vecchio avo militare, a minacciarli, e a prenderli con la forza anziché col denaro, l'effetto non sarebbe stato diverso.

(*Petrolio* 164)

Così la possibilità di osmosi tra le due culture non si concreta e l'esperienza di Tristram culmina in una cieca conversione al marxismo che libera la sua coscienza da ogni responsabilità. Il marxismo di Tristram è dunque "denunciato" come la "falsa coscienza" dell'occidentale messo a confronto con l'alterità, il suo modo di "porsene il problema per salvare la coscienza e poi fregarsene" (*Petrolio*, 170); e Giana, indifferente alla sua ritrovata libertà come alla schiavitù, scompare senza lasciare traccia. "Ciò che è diverso non esiste" (*Petrolio*, 171), commenta amaramente una nota di Pasolini alla seconda parte del racconto. Pertanto, affinché l'esperienza dell'altro sia una forma autentica, cioè *storica*, di conoscenza, essa deve essere vissuta nel corpo; come dimostra la parabola del giovane arabo e del giovane israeliano, la conoscenza dell'altro deve essere un



riconoscimento completo, un'agnizione del corpo dell'altro nell'esperienza che il suo corpo ha fatto del mondo. Per tale forma di conoscenza l'eroticismo è una via possibile e paradossale a un tempo. Solo così il viaggio antropologico — l'uscita del borghese dalla società alla ricerca di un altrove che sia portatore di un'autenticità perduta — non sarà un'esperienza intellettuale astratta ma una prassi che permette di oltrepassare il vuoto incolmabile tra chi guarda e chi viene guardato, chi "comprende" e chi "sente" (nel senso gramsciano ma arricchito di una carica materialistica e quasi "biologica").

L'altra modalità del ritorno dell'eros alla socialità è la pedagogia.<sup>27</sup> Attraverso di essa, infatti, l'asocialità del rapporto omoerotico può essere convertita in uno strumento di critica e coesione sociale. Si tratta di una pedagogia che ha sfumature antropologiche perché non implica solo una differenza di età, di sapere tra maestro e allievo, ma anche una differenza sociale, culturale, etnica, sessuale. Gli allievi impliciti dei testi pedagogici di Pasolini sono i giovani contadini friulani, i ragazzi del sottoproletariato romano, gli africani e gli asiatici dei paesi poveri del Terzo mondo: le stesse figure che animano il suo immaginario erotico. Pedagogia e erotismo, dunque, si intrecciano; anzi l'una discende dall'altro, essendo l'eros la fonte delle risorse pedagogiche e la pedagogia il riscatto dell'eros dal suo carattere asociale. In Gennariello, l'immaginario giovane napoletano che è destinatario nonché lettore ideale delle *Lettere luterane*, si riassumono i tratti del fantasma erotico che anima tante pagine pasoliniane:

Prima di tutto tu sei, e devi essere, molto carino. Magari non in senso convenzionale. Puoi anche essere un po' minuto e addirittura anche un po' miserello di corporatura, puoi già avere nei lineamenti il marchio che, in là con gli anni, ti renderà fatalmente una maschera. Però i tuoi occhi devono essere neri e brillanti, la tua bocca un po' grossa, il tuo viso abbastanza regolare, i tuoi capelli devono essere corti sulla nuca e dietro le orecchie, mentre non ho difficoltà a concederti un bel ciuffo, alto, guerresco e magari anche un po' esagerato e buffo sulla fronte. Non mi dispiacerebbe che tu fossi anche un po' sportivo, e che quindi fossi stretto di fianchi e solido di gamba (quanto allo sport, preferirei che tu amassi il pallone, così ogni tanto potremmo fare qualche partitella insieme).

(*Lettere luterane* 17-18)

La correzione che segue ("se tu fossi bruttarello, proprio bruttarello, sarebbe lo stesso, purché tu fossi simpatico e normalmente intelligente e affettuoso come sei", *Lettere luterane*, 17) non fa che sottolineare l'importanza di questa descrizione; la gratuità della scelta, del gesto irrazionale che ispira, rende possibile e eccezionale la scrittura del trattatello:

<sup>27</sup> Sul tema della pedagogia nell'opera di Pasolini si veda Zanzotto. (Una versione inglese dell'articolo è stata pubblicata dalla *Stanford Italian Review*).

Naturalmente, se letto da altri, questo mio testo pedagogico è bugiardo, perché ci manchi tu: il tuo dialogo, la tua voce, il tuo sorridere. Ma tanto peggio per i lettori che non sapranno immaginarti. Se non sei un miracolo, sei un'eccezione, questo sì. Magari anche a Napoli, dove tanti tuoi coetanei sono schifosi fascisti. Ma cosa potevo trovare di meglio per rendere almeno letteralmente eccezionale questo mio testo?

(*Lettere luterane* 17-18)

L'eccezionalità di Gennariello nasconde però il suo contrario. Egli è al tempo stesso uno e mille dei possibili giovani destinatari dell'opera. Di lui il trattato non ci dice nulla; così come i film di Pasolini non ci dicono nulla di Ninetto che non sia la sua spontanea ingenuità da giovane di borgata. Ma proprio in quello che sembra essere il limite di questa pedagogia nata dall'erotismo si può trovare la chiave per comprenderne la specificità: l'immagine di Gennariello — così consona al mondo pasoliniano e familiare per i suoi lettori — trasforma in pedagogia individuale quell'erotismo inesauribile, mai rivolto a un solo individuo, a una coscienza, ma alle decine di volti, di corpi in cui si incarna un ideale di gioventù. Nella pedagogia la ricerca inesaurita di quella gioventù perduta trova un riscatto dal baratro della reificazione dell'Altro. D'altra parte l'eros è uno degli obiettivi della pedagogia delle *Lettere*. Gennariello, infatti, dovrà riscoprire gli aspetti dell'esistenza umana che il razionalismo della moderna società borghese ha respinto, l'eros, i sentimenti, la religiosità:

Sappi che negli insegnamenti che ti impartirò, non c'è il minimo dubbio, io ti sospingerò a tutte le sconsecrazioni possibili, alla mancanza di ogni rispetto per ogni sentimento istituito. Tuttavia il fondo del mio insegnamento consisterà nel convincerti a non temere la sacralità e i sentimenti, di cui il laicismo consumistico ha privato gli uomini trasformandoli in brutti e stupidi automi adoratori di feticci.

(*Lettere luterane* 21-22)

Tra i compiti della pedagogia c'è dunque il recupero dell'irrazionalità, del sacro, di tutti quegli aspetti della vita umana che la modernità ha negato; quegli aspetti — ancora una volta con esito antropologico — che sono parte integrante delle culture arcaiche e primitive. Nel film *Medea* l'educazione che Giasone riceve dal centauro Chirone si fonda sulla nozione che tutto il cosmo è sacro, che "niente è naturale, nemmeno la natura". Quando, una volta adulto, Giasone andrà a Corinto — nel mondo della civiltà dominato dalla ragione e dalla pratica — si accorgerà che i precetti di Chirone non hanno più valore; in quel mondo, infatti, avrà di fronte a sé due precettori: un Chirone interamente uomo, ormai privo di ogni sacralità, ed un Chirone ancora centauro ma già forma vuota, segno di una sacralità di cui non resta che la nostalgia e il ricordo. Ne *Il padre selvaggio*, come s'è visto, il confronto tra la cultura del maestro bianco e quella di Davidson, il suo allievo africano, ha i caratteri di una lotta tra il razionale e il magico, tra il sacro e il profano. Il tentativo del maestro di strappare Davidson dalla sua

malattia, dalla regressiva ossessione magica che lo incanta, per riportarlo alla lucidità con i mezzi della ragione, fallisce. Infatti non sarà la ragione a curare Davidson ma la poesia. La pedagogia razionale è una guida incompleta, contraddittoria.

Nella penultima scena di *Porcile* infine — la scena espunta nella versione cinematografica — l'ombra del filosofo Spinoza invita Julian a negare la razionalità, a considerarla uno strumento di cui bisogna liberarsi quando non serve più. E Julian, infatti, finirà per abbandonarsi al proprio dio, la zoorastia, l'eros eterodosso che gli dà la felicità e lo porterà alla morte:

*Spinoza*

. . . in questo porcile dove sei venuto tutti i giorni e dove hai perso dunque, come in una masturbazione o in un raptus mistico, i rapporti col mondo.

*Julian*

Bene. E a cosa mi porta dunque, ciò, oltre che verso la perdita della Ragione?

*Spinoza*

A quella che tu ritieni la tua felicità.

*Julian*

Sì, infatti io sono l'uomo più felice della terra!

*Spinoza*

Appunto: in quanto tu sei felice tu sei. Col tuo essere tu ti esprimi. . . . molti santi hanno predicato senza dire una sola parola — col silenzio, con l'azione, col sangue, con la morte. Ah, non si tratta certo di discorsi che possano essere definiti razionali. A testimoniare questa forma di linguaggio che nessuna Ragione può spiegare, neanche contraddicendosi, tu sei stato chiamato.

(*Porcile* 88)

La *pièce* finisce così, sulla soglia dell'esperienza erotica di Julian: un'esperienza estrema di quell'irrazionalità, dell'inesplicabile, che fonda l'esistenza umana, la vita individuale e quella collettiva. Un'esperienza che è fonte di sovversione e educazione a un tempo perché ha il potere duplice di spingere alla critica della società e alla conoscenza storica dell'alterità. Un'alterità cercata *altrove* ma celata nel profondo di Sé.

*Brown University*



## Opere citate

- AA.VV., *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- AA.VV., *Gramsci e la cultura contemporanea*, Atti del convegno di Cagliari 23-27 aprile 1967, a c. di Pietro Rossi, Roma, Editori Riuniti, 1969, vol. II.
- Berlin Sir Isaiah, *The Crooked Timber of Humanity. Chapters in the History of Ideas*, New York, Knopf, 1991.
- Blumenberg Hans, *Work on Myth*, 1979, traduz. di R. Wallace, Cambridge, M.I.T. Press, 1985.
- Bongie Chris, "La negra luce: Savagery, Enlightenment, and Pasolini's Third World", *L'Anello Che Non Tiene: Journal of Modern Italian Literature* 2.2 (1990), 5-23.
- Cacciari Massimo, "Pasolini provenzale?" *MicroMega* 4 (1995), 193-99.
- Cantelli Gianfranco, "Gestualità e mito: i due caratteri distintivi della lingua originaria secondo Vico", *Bollettino del Centro di Studi Vichiani* 20 (1990), 77-116.
- , *Mente corpo linguaggio: Saggio sull'interpretazione vichiana del mito*, Firenze, Sansoni, 1986.
- Cherchi Placido e Maria, *Ernesto De Martino. Dalla crisi della presenza alla comunità umana*, Napoli, Liguori, 1987.
- , Placido, "Il rapporto De Martino-Adorno. Contributo all'analisi di una convergenza possibile e di una controversia irrisolta", *Critica Sociologica* 78 (1986), 57-87.
- Clifford J. e G. E. Marcus (a c. di), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- Conti Calabrese Giuseppe, *Pasolini e il Sacro*, Milano, Jaca Book, 1994.
- Danesi Marcel (a c. di. & bibliog.) e Anthony Verna (bibliog.), *Giambattista Vico and Anglo-American Science: Philosophy and Writing*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995.
- De Martino Ernesto, *La fine del mondo*, scritti postumi a c. di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977.
- , *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941.
- Duerr H. P., *Tempo di sogno. Sui limiti tra dimensione della natura selvaggia e processo di civilizzazione*, 1984, Milano: Guerini e Associati, 1992.
- Fabietti Ugo, *Storia dell'antropologia*, Bologna, Zanichelli, 1991.
- (a c. di), *Il sapere dell'antropologia. Pensare, comprendere, descrivere l'Altro*, Milano, Mursia, 1993.
- Ferrucci Franco, "Il Mito", *Letteratura Italiana*, a c. di Alberto Asor Rosa, V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, 513-49.
- Fido Franco, "Pasolini e il dialetto", *Italian Quarterly* 21-22 (1980-1981), 82-83; 69-78.
- , "Pier Paolo Pasolini con i poeti dialettali del Novecento", *Belfagor* 47:3 (1992), 269-82.
- Forgacs David e Robert Lumley (a c. di), *Italian Cultural Studies. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Frye Northrop, "Literary History", *New Literary History: A-Journal of Theory and Interpretatio (NLH)* 12.2 (1981), 219-25.
- Fusillo Massimo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Firenze, Nuova Italia,

1996.

- Gallini Clara, "Note su De Martino e l'etnocentrismo critico", *Problemi del Socialismo* 20 (1979).
- Gardi Kim, "Pasolini's 'Archaic Primitive': A Poetic Rebirth", *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern-Africa* 6.2 (1993), 23-35.
- Geertz Clifford, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press, 1988.
- Grottanelli Vinigi, "Ethnology and/or Cultural Anthropology in Italy", in *Current Anthropology*, 18.4 (1977), 593-601.
- Horkheimer Max, "Vico and Mythology", *New Vico Studies* 5 (1987), 63-76.
- Jewell Keala Jane, *The Poiesis of History: Experimenting with Genre in Postwar Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Lanternari Vittorio, "Ernesto De Martino, tra storicismo e ontologismo", *Studi Storici* 19 (1978).
- Letteratura Italiana*, a c. di Alberto Asor Rosa, vol. 5, *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986.
- Letteratura Italiana. Storia e geografia*, a c. di Alberto Asor Rosa, vol. 1, *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987.
- Lévi-Strauss Claude, *The View from Afar (Le regard éloigné)*, 1983), New York, Basic Books, 1985.
- Lewis Pericles, "The 'True' Homer: Myth and Enlightenment in Vico, Horkheimer, and Adorno", *New Vico Studies* 10 (1992), 24-35.
- Lilla Mark, *G. B. Vico: The Making of an Anti-modern*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- Lollini Massimo, *Le muse, le maschere e il sublime nella 'Scienza nuova' di G. B. Vico*, Napoli, Guida, 1994.
- Makolkin Anna, "Vico's Firstness, Secondness, and Thirdness: The Common Essence of Nations as a Sign", in Danesi & Verna 121-26.
- Marcus G. E. e M. M. J. Fischer, *Anthropology as Culture Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Pasolini Pier Paolo, *Alì dagli occhi azzurri*, 1965, Milano, Garzanti, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a c. di G. Chiarocossi e Walter Siti, Milano, Garzanti, 1993, I, 243; 246.
- \_\_\_\_\_, *Empirismo eretico*, 1972, Milano, Garzanti, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Il padre selvaggio*, Torino, Einaudi, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979.
- Rohdie Sam, *The Passion of Pier Paolo Pasolini*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- Rumble Patrick, *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.
- Saunders George, "Contemporary Italian Cultural Anthropology", *Annual Review of Anthropology* 13 (1984), 447-66.
- \_\_\_\_\_, "Critical Ethnocentrism and the Ethnology of Ernesto De Martino", *American Anthropologist* 95.4 (1993), 875-93.
- Schwartz Barth David, *Pasolini Requiem*, New York, Pantheon, 1992.

- Tagliacozzo Giorgio (a c. di & pref.), *Vico: Past and Present*, Atlantic Highlands: Humanities, 1981.
- Valesio Paolo, *The Dark Flame*, New Haven: Yale University Press, 1992.
- Viano Maurizio Sanzio, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley : University of California Press, 1993.
- Vico Gianbattista, *Principi di Scienza Nuova*, a c. di Fausto Nicolini, Milano, Mondadori, 1992.
- Ward David, *A Poetics of Resistance : Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*, Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1995.
- Zanzotto Andrea, "Per una pedagogia?" *Nuovi Argomenti* 49 (1976), 47-51. ("Pedagogy." Trans. Beverly Allen. *Stanford Italian Review* 2.2 (1982): 30-41.)





## La poubelle retracée

Cosa può esserci di più umile, domestico e quotidiano di una semplice pattumiera? Eppure, è proprio partendo da un simile oggetto che Italo Calvino costruisce un testo straordinario, "La poubelle agréée" (in *La strada di San Giovanni*), in cui riesce a fondere un pezzo della propria autobiografia, una microstoria, un saggio antropologico basato su una piccola storia materiale e di lunga durata, e un racconto autoriflessivo.

Il testo è straordinario proprio per la sua complessità e stratificazione culturale: come autobiografia è la descrizione del ruolo domestico del Signor Italo Calvino, incaricato di portar fuori sul marciapiede, nei modi e nei tempi giusti, il contenitore dei rifiuti della famiglia; come microstoria è la trattazione della raccolta della spazzatura a Parigi, dall'ordinanza del prefetto Monsieur Poubelle del 1884 ai nostri giorni con gli spazzini nordafricani; come saggio antropologico richiama immediatamente i paradigmi della "civiltà materiale" e della "invenzione del quotidiano", con le sue "strutture" e le sue "pratiche di vita", proposti da storici quali Fernand Braudel e da sociologi come Michel de Certeau, che hanno avuto grande influenza sulla saggistica odierna, e riguarda i diversi metodi usati dall'umanità per disfarsi delle immondizie, dalla preistoria all'oggi ultra-tecnologico (il trituratore nel lavandino e la raccolta differenziata per il riciclaggio); come racconto autoriflessivo è l'esposizione attenta e puntigliosa del modo in cui lo scrittore Italo Calvino ha scritto una prosa intitolata "La poubelle agréée".

Chi si aspettasse molte confidenze sulla vita privata di Calvino resterebbe certamente deluso: come sempre, Calvino è assai parco nei suoi riferimenti autobiografici, che qui si riducono alla sua vera o presunta incapacità di contribuire efficacemente alla vita e all'economia familiare lavorando maldestramente in cucina, con la conseguente scelta di dedicarsi ai "trasporti", e cioè "fare le commissioni" (109) come un bravo ragazzino ubbidiente, e portar fuori la spazzatura.

Ma l'atto umile e semplice di portar fuori la spazzatura suscita una catena di ricordi, di associazioni mentali e di pensieri che costituiscono la sostanza del racconto e che stemperano l'autobiografia in un quadro assai più vasto in cui essa è solo lo spunto o il pretesto per considerazioni di ordine antropologico, sociologico, politico, filosofico e letterario — tutte intrecciate e interdipendenti, per cui l'autobiografia del singolo letteralmente non ha più senso (nell'accezione appunto tradizionale, psicologica e affettiva del termine), e acquista significato

solo dall'ampio contesto in cui si pone.

Prima di tutto, l'atto di portar fuori la spazzatura è immediatamente collegato al rapporto fra il privato e il pubblico: *poubelle agréée* significa "pattumiera gradita, approvata, bene accetta" (92), insomma regolamentare, e inoltre

non solo l'aggettivo ma già il sostantivo porta il sigillo delle paterne burocrazie metropolitane. *Poubelle* nome comune di cosa ripete un nome proprio di persona: fu un Monsieur Poubelle prefetto della Senna che primo prescrisse (1884) l'uso di questi recipienti nelle fin allora infette vie di Parigi.

Cosicché io nel momento in cui svuoto la pattumiera piccola nella grande e trasporto questa sollevandola per i due manici fuori del nostro ingresso di casa, pur ancora agendo come umile rotella del meccanismo domestico, già m'investo d'un ruolo sociale, mi costituisco primo ingranaggio d'una catena d'operazioni decisive per la convivenza collettiva, sancisco la mia dipendenza dalle istituzioni senza le quali morrei sepolto dai miei stessi rifiuti.

(92-93)

Si noti la precisione con cui il testo di Calvino propone riflessioni che potrebbero entrare a buon diritto in un saggio di antropologia, come per esempio *Mente locale: per un'antropologia dell'abitare* di Franco La Cecla:

La città moderna è il frutto della messa a punto di complesse operazioni di "regolarizzazione" e "igienizzazione" non solo del tessuto urbano, ma anche e soprattutto dei comportamenti urbani nelle città del diciannovesimo secolo. È allora che si afferma il tipo di spazio "prescrittivo" in cui ancora viviamo. . . . In questo tessuto anche l'abitare viene trasformato in un domicilio regolarizzato e disciplinato, un'altra istituzione insomma: la residenza.

(17)

Poi, il ricordo di diversi modi di disporre della spazzatura porta il narratore di Calvino a ricordare la preistoria umana, e dunque a collegare il presente con un passato remotissimo di cui l'umanità tende facilmente a dimenticarsi, ma che costituisce la radice antropologica della civiltà:

già abitante d'appartamenti in grandi caseggiati, conosco il cupo tonfo con cui il contenuto delle pattumiere precipita negli appositi condotti verticali . . . : procedimento che combina l'agile impiego della forza di gravità — di cui certo s'avvantaggiarono per primi gli uomini delle palafitte — al sistema dell'ammucchiamento in anfratti reconditi che fu prim'ancora adottato dai cavernicoli.

(93-94)

E ancora: "nella *poubelle* lo strato di cenere e mozziconi suggella l'accumularsi delle scorie diurne come i depositi delle glaciazioni separano un'era



dall'altra negli spaccati geologici" (96). Le palafitte, i cavernicoli, le glaciazioni sono con tutta evidenza i referenti di lunga durata della vita quotidiana odierna da non dimenticare, e indicano una direzione dell'immaginario di Calvino che trova la sua espressione più nota e riuscita nel Qfwfq delle *Cosmicomiche vecchie e nuove*.

Ma questi riferimenti antropologici, da soli, rischierebbero di rimanere brillanti divagazioni; invece si focalizzano su un piano sociologico-politico (la dimensione attuale dell'antropologia) nelle straordinarie pagine dedicate agli *éboueurs*, gli "sfangatori" ("nel ricordo di una inimmaginabile Parigi dalle vie fangose" [101], una Parigi che era stata una non sartriana e non metaforica Bouville), e cioè gli spazzaturai (che ormai sono quasi sempre extracomunitari), e dunque alla "piramide sociale" che macina vite e ricicla destini:

Gli uomini che passano a rovesciare i bidoni nel loro carro macinante ci appaiono non solo come emissari del mondo ctonio, necrofori delle cose, caronti d'un al di là di carta unta e latta arrugginita, ma pure come angeli, mediatori indispensabili tra noi e il cielo delle idee in cui immeritatamente ci libriamo (o crediamo librarci) e che può sussistere solo in quanto non siamo soverchiati dalla spazzatura che ogni atto del vivere incessantemente produce (anche l'atto del pensare: questi miei pensieri che leggete sono quanto s'è salvato di decine di fogli appallottolati nel cestino), annunciatori d'una salvezza possibile al di là dello sfacelo d'ogni produzione e consumo, affrancatori dal peso dei detriti del tempo, neri e gravi angeli della limpidezza e leggerezza.

(98-99)

E siccome "è proprio dei demoni e degli angeli presentarsi come stranieri, visitatori d'un altro mondo" (101), come ben sapeva Jean Starobinski quando descriveva la figura del saltimbanco, Calvino sottolinea il dato che molti degli spazzaturai parigini sono Nordafricani:

La piramide sociale continua a rimescolare le sue stratificazioni etniche: a Parigi ormai il lavoratore italiano è diventato padroncino, lo spagnolo operaio qualificato, l'jugoslavo muratore, la mano d'opera più grezza è portoghese, e quando s'arriva a chi spala la terra o spazza le strade è sempre la maldecolonizzata Africa che leva i suoi occhi tristi dal selciato della metropoli senza incrociarli coi tuoi sguardi come se una distanza incolmabile ci separasse ancora. E tu nel sonno senti che l'autocarro non macina solo spazzatura ma vite umane e ruoli sociali e privilegi e non si ferma finché non ha fatto tutto il giro.

(101-02)

Ed è con l'immaginazione e con l'immedesimazione dello scrittore bianco, europeo e borghese (tutti aggettivi che si addicono naturalmente anche a me, suo ipocrita lettore) che Calvino descrive il punto di vista dello spazzaturaio nero, come se fosse lui al posto dello spazzaturaio nero, e cercasse negli oggetti buttati via, con atteggiamento tipicamente calviniano, le tracce di qualcos'altro —

proprio come fa Qfwfq in “I meteoriti” di *Cosmicomiche vecchie e nuove*: “mi diverto a immaginare che tra questi oggetti così incongrui corresse un legame misterioso, che io avrei dovuto immaginare” (68):

Caricando l'autocarro l'immigrante al suo primo lavoro visita la metropoli attraverso il suo rovescio: valuta la ricchezza o la povertà dei quartieri dalla qualità dei loro rifiuti, sogna attraverso ad essi il destino di consumatore che lo attende.

(102)

Naturalmente qui s'aprono due possibilità: “una storia d'integrazione soddisfatta del paria che muove”, novello Rastignac, “alla conquista di Parigi”, ma questa volta addirittura “dall'estremo margine dei depositi di rifiuti”, oppure, al contrario, “una storia di rivoluzione e capovolgimento di quel meccanismo, almeno nella coscienza” (103); entrambe le possibilità sono centrate sulla *poubelle* che lo scrittore riempie e lo spazzaturaio vuota.

Ma la riflessione più interessante è quella che parte dal nome stesso del secchio della spazzatura a Parigi, “*poubelle agréée*”, come si è visto, per arrivare, sempre a livello linguistico, alla parola inglese “agreement” e alla nozione di contratto (95), contratto fra il cittadino e la città, fra l'individuo e la società, e per approdare infine, di nuovo in territorio antropologico, alla nozione di rito:

Il portar fuori la *poubelle* va dunque interpretato contemporaneamente (perché così lo vivo) sotto l'aspetto di contratto e sotto quello di rito . . . , rito di purificazione, abbandono delle scorie di me stesso, . . . l'importante è che in questo mio gesto quotidiano io confermi la necessità di separarmi da una parte di ciò che era mio, la spoglia o crisalide o limone spremuto del vivere, perché ne resti la sostanza, perché domani io possa identificarmi per completo (senza residui) in ciò che sono e ho. Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare.

(97)

Le connessioni e le conseguenze del rito si riverberano sia sul piano biologico (come la defecazione, “la sensazione almeno per un momento che il mio corpo non contiene altro da me”, 97) che su quello filosofico-esistenziale:

Ecco allora che il rito purificatorio dell'*enlèvement des ordures ménagères* può essere anche visto come un'offerta agli inferi, agli dei della scomparsa e della perdita, l'adempimento di un voto (ecco ancora il contratto). Il contenuto della *poubelle* rappresenta la parte del nostro essere e avere che deve quotidianamente sprofondare nel buio perché un'altra parte del nostro essere e avere resti a godere la luce del sole, sia e sia avuta veramente. Fino al giorno in cui anche l'ultimo supporto del nostro essere e avere, la nostra persona fisica, diventi spoglia morta a sua volta da deporre anch'essa nel carro che porta all'inceneritore.

(98)

È dunque in quest'area che i ricordi autobiografici possono di nuovo far capolino, collegati a una riflessione sull'evoluzione dalla civiltà agraria a quella industriale: nella prima "nulla era perduto: ciò che era sepolto nella terra rinasceva"; invece "l'industria moltiplica i beni più dell'agricoltura ma lo fa attraverso i profitti e gli investimenti", per cui "il regno platonico da attraversare perché avvengano le metamorfosi è la caverna del denaro, il capitale, la Città di Dite inaccessibile a me e allo spazzino" (104). L'io, l'io dell'autore-narratore, rientra in campo e reclama imperiosamente la sua parte:

Ma come posso io inferire ciò che pensa e vede l'uomo venuto dall'Africa a svuotare la mia *poubelle*? È sempre e solo di me stesso che parlo, è con le mie categorie mentali che cerco di capire il meccanismo di cui faccio (facciamo) parte, anche se entrambi abbiamo un dato di partenza in comune: il distacco e rifiuto d'una primitiva condizione agricola entrata in crisi.

(105)

È lo stesso tipo di discorso che Calvino compie anche in *Sotto il sole giaguaro*, in cui la coppia di turisti italiani in Messico cerca di capire la differenza dagli antichi Aztechi e approda a una conoscenza che è una comunanza. Qui però l'elemento autobiografico è assai più vicino e urgente, è lo stesso che si incontra più distesamente in "La strada di San Giovanni" nel volume eponimo:

il rimorso che mi porto dietro dalla giovinezza è ancora quello del figlio del padrone che contravvenendo al volere del padre ha abbandonato il podere in mani estranee, rifiutando la mitologia lussureggiante e l'etica severa in cui era stato educato.

(105)

O ancora, vedendo quanti uomini a Parigi fanno la spesa, Calvino "torna a comprendere come il portar cibo sia la prima mansione del governo della casa":

Ecco che il mio passato agricolo riaffiora dal contesto metropolitano, e mi riporta l'immagine di mio padre carico di ceste, fiero d'esser lui a trasportare i prodotti del podere alla casa, come segno del sentirsi "padrone", nel senso innanzitutto di "padrone di sé", d'indipendenza autosufficiente alla Robinson Crusoe, indipendenza anche rispetto alle braccia salariate cui si doveva ricorrere solo per ciò a cui non arrivavano le braccia sue né quelle sempre renitenti dei suoi figli.

(110)

E il racconto-saggio si dirama nelle riflessioni sulla cucina, luogo privilegiato della casa (e si pensa alla cucina di Kudgiwa, o a quella della Lettrice, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*), e sul ruolo che in essa hanno le donne ("il luogo dell'oppressione") e possono o debbono avere gli uomini ("il luogo del rimorso"), dopo la "lunga Crisi della Famiglia Borghese" (106-08). Per il narratore,



È in questa cucina nel cuore della metropoli dove mi ha portato la mia lunga fuga, che si rappresenta ancora per me il vecchio dramma. Ogni famiglia è azienda, ossia *hacienda*, luogo del fare, luogo della sopravvivenza fisica e culturale attraverso una pratica di lavoro compiuto insieme, dove si compie un ciclo sia pure ridotto di produzione e consumo di alimenti. E sono le norme del mio comportamento entro questa elementare *hacienda* che sto ora cercando di stabilire, di fissare in un contratto o *agreement*, è per essere io privatamente *agrée* che sto manovrando la pubblicamente *agrée* pattumiera, *agrée* io nel contesto casalingo, nella tacita distribuzione dei ruoli domestici.

(106)

Dietro l'abilissimo gioco linguistico, che coinvolge italiano, inglese, francese e spagnolo nella ricerca dei significati possibili, c'è un'altrettanto riuscita identificazione metaforica fra il soggetto che maneggia e l'oggetto maneggiato, con un risultato ironico che distanzia lo scrivente da ciò che è scritto. Infatti il ridimensionamento (o allargamento) dall'autobiografico all'antropologico, dalla campagna alla città, avviene presto, di nuovo attraverso la mediazione metaforica ma anche tramite i riferimenti mitologici:

È un Mercurio di corto volo che guidava i miei passi e ancora li guida [lungo i marciapiedi cittadini], parziale riflesso del dio che media e collega la profusione del mondo. . . . Oppure, quando è verso gli dei inferi che sto calando, verso i recessi tenebrosi dove si gettano i resti della vita, allora è il Mercurio psicopompo che m'accompagna conducendo il carico dei pesi morti alla riva del municipale Acheronte.

(111)

La riflessione culmina con un bellissimo paragone fra il cucinare e lo scrivere, che a sua volta è la conclusione di una serie di riferimenti autoriflessivi sul testo che stiamo leggendo: "questi miei pensieri che leggete sono quanto s'è salvato di decine di fogli appallottolati nel cestino" (99); "le pagine fitte di cancellature su cui uno scrittore s'è arrovellato per portare a termine una prosa sulla *poubelle*" (102); "Ecco che il discorso imbocca la via dell'evocazione arcaica e nessuno lo ferma più" (104); "pro-memoria: quando ricopierò questa pagina, non devo dimenticarmi d'inserire qui una descrizione attraente: i pensili scintillanti, il ronzio degli apparecchi elettrici, l'odore di limone del detergente per le posate" (107-08); "Da quando ho cominciato a scrivere questo testo che ogni tanto riprendo in mano e smetto sono passati tre o quattro anni e molte cose sono cambiate anche nel governo delle *poubelles*" (112); e infine "Capisco ora che avrei dovuto cominciare il mio discorso . . ." (114). È proprio da quest'ultima citazione che si sviluppa il paragone finale fra il cucinare e lo scrivere:

Capisco ora che avrei dovuto cominciare il mio discorso distinguendo e comparando i due generi di spazzatura domestica, il secchio dei rifiuti e il cesto della carta straccia. E distinguere e comparare il diverso destino di ciò che cucina e scrittura non buttano

via, l'opera, quella della cucina mangiata, assimilata alla nostra persona, quella della scrittura che una volta compiuta non fa più parte di me e che ancora non si può sapere se diventerà alimento d'una lettura altrui, d'un metabolismo mentale, quali trasformazioni subirà passando attraverso altri pensieri, quanta parte trasmetterà delle sue calorie, e se le rimetterà in circolo, e come. Scrivere è dispossessarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri non più miei, deposti, espulsi.

(114-15)

Queste riflessioni, ammirevolmente condotte sul filo di una metaforicità del tutto pertinente al tema e ai campi semantici trattati, si ricollegano in maniera evidente e conclusiva a quelle filosofico-esistenziali già citate sull'essere e l'avere che dipendono dal non essere e dal non avere (e sono dunque un documento di rara sensibilità verso o consonanza con il pensiero contemporaneo, in cui Jacques Derrida ha sempre sostenuto una tale posizione, fin da *La voix et le phénomène*, *L'écriture et la différence*, *De la grammatologie* e *La dissémination*). E si concludono con un elenco, anch'esso autoriflessivo e dunque doppiamente calviniano, di temi e appunti svolti e da svolgere nel testo:

*tema della purificazione delle scorie il buttar via è complementare all'appropriazione inferno d'un mondo in cui non fosse buttato via niente si è quel che non si butta via identificazione di se stessi spazzatura come autobiografia soddisfazione del consumo defecazione tema della materialità, del rifarsi, mondo agricolo la cucina e la scrittura il trasmettere per conservare.*

(115)

È abbastanza facile verificare che questo elenco è in corsivo, e dunque costituisce una sottolineatura dei temi più importanti, un segnale di ciò che rimane fuori del testo in tondo, o meglio un segno di marginalità — ciò che non è stato trattato compiutamente, e che quindi indica lo statuto provvisorio del testo compiuto. Ed è altrettanto importante notare che questo elenco in corsivo si conclude con la riaffermazione del testo, della letteratura, e con la scomparsa dell'autore:

*il vivere senza portarsi dietro niente (animale): ci si porta dietro forse di più il vivere per l'opera: ci si perde: c'è l'opera inservibile, non ci sono più io.*

(115)

La sparizione dell'io autoriale è fondamentale, in un libro come *La strada di San Giovanni*, che doveva significativamente intitolarsi *Passaggi obbligati* ed essere composto di "esercizi di memoria", perché indica senza possibilità di dubbio che Calvino aborre il soggettivismo autobiografico e persegue invece un'indagine ostinata e capillare sulla natura dello scrivere, della letteratura, del testo che rimane quando tutte le scorie (comprese le spoglie mortali dell'autore — si pensi alle pagine finali e quasi profeticamente preparatorie di *Palomar*) sono state buttate via.

Ed è dunque ad altri testi precedenti di Calvino che bisogna rivolgere l'attenzione, testi che hanno tematizzato appunto la spazzatura e ai quali l'elenco finale di "La poubelle agréée" imperiosamente rimanda, quasi fossero scorie del testo che ho appena analizzato: *Le città invisibili* del 1972 e, ancor prima, "Le figlie della Luna" del 1968, una delle cosmicomiche di *La memoria del mondo*, ora ripubblicata e risistemata fra le "Storie sulla Luna" in *Cosmicomiche vecchie e nuove*.

In *Le città invisibili*, durante il loro dialogo così denso di malinconia, di esperienza e di saggezza, Kublai Kan e Marco Polo tracciano lo "spazio della mente" in cui le battaglie e le conquiste dell'uno e i viaggi e i commerci dell'altro trovano il loro ordine e la loro armonia: ma così facendo essi mettono in dubbio il giardino in cui si svolge quel loro stesso dialogo e la loro stessa presenza — quasi a sottolineare il fatto che la linea di separazione fra la parola e la vita è talmente sottile da confondersi:

KUBLAI:—*Forse questo nostro dialogo si sta svolgendo tra due straccioni soprannominati Kublai Kan e Marco Polo, che stanno rovistando in uno scarico di spazzatura, ammicchiando rottami arrugginiti, brandelli di stoffa, cartaccia, e ubriachi per pochi sorsi di cattivo vino vedono intorno a loro splendere tutti i tesori dell'Oriente.*

POLO:—*Forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto di immondezze, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che li separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori.*

(110)

In questo scambio di ipotesi fra i due interlocutori Calvino mette in scena anche il difficile rapporto fra il soggettivo e l'oggettivo, e l'indicazione delle palpebre come problematica linea divisoria non fa che sottolineare ancora una volta la funzione conoscitiva della vista, funzione che nei testi dell'ultimo Calvino diventa assolutamente centrale e insostituibile. E qui mi sembra straordinario che il tema attorno a cui si accentra la riflessione sia quello appunto della spazzatura, che acquista toni malinconici e favolosi nelle parole del Kan (i due straccioni ubriachi di cattivo vino che rovistando in uno scarico credono di veder splendere tutti i tesori dell'Oriente), e addirittura visionari in quelle di Polo (l'ipotesi del mondo intero ridotto a terreno vago ricoperto da immondezze, meno il giardino pensile della reggia del Gran Kan).

Sia il tono favolistico che quello visionario, mentre rafforzano la precarietà della visione soggettiva, suggeriscono la ricchezza e l'inesauribilità del mondo: i tesori dell'Oriente esistono perché ci sono gli immondezze, il giardino pensile e regale è un'oasi serena in mezzo a uno sterminato terreno vago. E, soprattutto, le parole del dialogo servono a introdurre e a incorniciare quello che Polo si appresta a dire sulle città che ha visitato per l'imperatore, collegando così il tema della spazzatura a quello della città, tema fondante e mitico della civiltà umana, che Calvino ha ripetutamente toccato nel corso della sua attività scrittorica.



Per esempio, recensendo *Anatomy of Criticism* di Northrop Frye, che postula la città come forma umana del mondo minerale, nelle sue immagini apocalittico-paradisiache o demonico-infernali, Calvino suggerisce “uno studio del simbolo città dalla rivoluzione industriale in poi, come proiezione dei terrori e dei desideri dell’uomo contemporaneo”, e propone una verifica dei “cambiamenti sintattici” e delle “attribuzioni di valori” avvenuti nei rapporti fra mondo umano e mondo animale, vegetale e minerale (*Una pietra sopra*, 196). Oppure, recensendo *Engels, Manchester and the Working Class* di Steven Marcus, riflette sul fatto che per vedere una città “occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere” (*Una pietra sopra*, 282): solo Engels, e non Dickens o Carlyle, era riuscito a capire l’enorme trasformazione che la rivoluzione industriale aveva causato alla città di Manchester; e analogamente, guardando alle città italiane contemporanee, Calvino vuole soppesare tutti quegli elementi di trasformazione nella vita urbana “che si compongono in una mappa intricata e fluida, difficile a ricondurre all’essenzialità d’uno schema” (*Una pietra sopra*, 284), ammonendo però anche che “Una città può passare attraverso catastrofi e medioevi, vedere stirpi diverse succedersi nelle sue case, veder cambiare le sue case pietra su pietra, ma deve, al momento giusto, sotto forme diverse, ritrovare i suoi dèi” (*Una pietra sopra*, 285). È proprio perché ha approfondito, narrativamente, simili interessi e simili intuizioni che Calvino è arrivato a comporre la “mappa” e lo “schema” della città con *Le città invisibili*: ha costruito un catalogo aperto e sfrangiato di tutti gli aspetti che il fenomeno, il simbolo, lo spazio e la storia delle città hanno assunto volta a volta, al punto da diventare invisibili, dati per scontati, dai moderni abitanti, come ha giustamente notato La Cecla (39).

In questo catalogo di città rese nuovamente visibili e comprensibili, anche attraverso l’attribuzione di nomi femminili e il raggruppamento in categorie di relazione (le città e la memoria, le città e il desiderio, le città e gli scambi . . .), non stupisce dunque che di Moriana venga presentato il rovescio della città scintillante di alabastro e di corallo: “una distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine, mucchi di barattoli, muri ciechi con scritte stinte, telai di sedie spagliate, corde buone solo per impiccarsi a un trave marcio” (111).

Non si fa in tempo a notare con quanta abilità Calvino applichi alla sua scrittura un aspetto fondamentale della *enumeración caótica*, quello che Spitzer ha chiamato il “desmenuzamiento”, la frammentazione, lo sminuzzamento delle cose e delle parole, che il testo richiama l’attenzione su se stesso mentre sembra parlare dell’incomunicabilità fra i quartieri alti e le squallide periferie (bidonvilles, favelas, shantytowns):

Da una parte all’altra la città sembra continui in prospettiva moltiplicando il suo repertorio d’immagini: invece non ha spessore, consiste solo in un dritto e in un

rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi.

(111)

La città senza spessore, “come un foglio di carta” sul quale disegnare e scrivere, è una splendida invenzione-metafora della stilizzazione che Calvino sta conducendo sul tema appunto della città.

Ma ciò che predomina in *Le città invisibili* è ancora il “desmenuzamiento”, l’equivalente stilistico-espressivo della frammentazione degli oggetti usati e buttati nella spazzatura nella vita sempre cangiante di una città, e poi ripresi e adibiti ad un altro uso prima di essere gettati via definitivamente. Ecco dunque Clarice, “città gloriosa” dalla “storia travagliata”, costruita e ricostruita in secoli di degradazioni e di lussi in un susseguirsi continuo di *bricolage* urbano: “Messa su coi pezzi scompaginati della Clarice inservibile, prendeva forma una Clarice della sopravvivenza, tutta tuguri e catapecchie, rigagnoli infetti, gabbie di conigli” (112): “Forse Clarice è sempre stata solo un tramestio di carabattole sbrecciate, male assortite, fuori uso” (114). E soprattutto Leonia, dove il “desmenuzamiento” della *enumeración caótica* è una vera e propria funzione descrittiva della vitalità antropologica della città:

Sui marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti della Leonia d’ieri aspettano il carro dello spazzaturaio. Non solo tubi di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali d’imballaggio, ma anche scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana: più che dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l’opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove.

(119)

Seguono delle considerazioni che si ritrovano echeggiate con precisione in “La poubelle agréée”, come si è visto in precedenza a proposito degli *éboueurs* parigini:

Tanto che ci si chiede se la vera passione di Leonia sia davvero come dicono il godere delle cose nuove e diverse, o non piuttosto l’espellere, l’allontanare da sé, il mondarsi d’una ricorrente impurità. Certo è che gli spazzaturai sono accolti come angeli, e il loro compito di rimuovere i resti dell’esistenza di ieri è circondato d’un rispetto silenzioso, come un rito che ispira devozione.

(119)

Moriana, Clarice, Leonia: tutte queste città invisibili richiamano alla mente la cosmicomica “I meteoriti” (in *Cosmicomiche vecchie e nuove*, 65-72, che a sua volta rimanda a “La nuvola di smog”), in cui il mondo è irreparabilmente diviso in due emisferi rispettivamente di ricchezza e povertà, ordine e disordine, pulizia e sporcizia, costruzioni geometriche e cumuli di detriti; da una parte Xha, solida e concreta custode dell’ordine “borghese” (simile alla sveviana Augusta,

moglie di Zeno Cosini) nella sua cucina dagli utensili “lucidi come specchi”, e dall'altra Wha, popolana che mangia *fish and chips* fritti in un “catino arrugginito” e offerti in “cartocci di giornale” (69) (giustamente chiamata “that pre-eminent *bricoleuse*” da Kathryn Hume, 35); e in mezzo il solito, perplesso Qfwfq che conclude la storia meditando sulla scomparsa delle due donne (e implicitamente sulla divisione dei due emisferi): “basterebbe riaverle tutte e due insieme un solo momento per capire” (72).

E per capire, appunto, torniamo ancora a Leonia. La visione della città si allarga, perché “ogni anno la città s'espande, e gli immondezzai devono arretrare più lontano”, e inoltre “la spazzatura migliora la sua sostanza, resiste al tempo, alle intemperie, a fermentazioni e combustioni”:

Il risultato è questo: che più Leonia espelle roba più ne accumula. . . . Il pattume di Leonia a poco a poco invaderebbe il mondo, se sullo sterminato immondezzaio non stessero premendo, al di là dell'estremo crinale, immondezzai d'altre città, che anch'esse respingono lontano da sé montagne di rifiuti. Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta. I confini tra le città estranee e nemiche sono bastioni infetti in cui i detriti dell'una e dell'altra si puntellano a vicenda, si sovrastano, si mescolano. . . . Già dalle città vicine sono pronti coi rulli compressori per spianare il suolo, estendersi nel nuovo territorio, ingrandire se stesse, allontanare i nuovi immondezzai.

(120-21)

Ancora un passaggio, dal mondo all'universo, e il quadro sarà completo: ecco Bersabea, città celeste (classica, nobile e ideale) e insieme infernale (spregevole, ignobile e cloacale) — solo che la città infernale è “disegnata dai più autorevoli architetti, costruita coi materiali più cari sul mercato, funzionante in ogni suo congegno e orologeria e ingranaggio” (quasi un ritratto o un modello non più di Parigi, ma di New York, l'altra città fondamentale per Calvino); mentre invece, con un rovesciamento di prospettiva tanto inaspettato quanto produttore di senso,

allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via: un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti di tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo. La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata.

(118)

Se il brano appena citato può e deve richiamare altre pagine calviniane, come le descrizioni-collage della “polvere meteorica” o del “latte lunare” nelle *Cosmicomiche vecchie e nuove* (65 e 105), è l'accostamento fra la luna e la città tramite la spazzatura che mi sembra determinante per l'immaginario di Calvino.



Nel solco di una tradizione che va da Galileo a Leopardi, Calvino è affascinato dal rapporto con la luna, fatto di desiderio di conoscenza, di “definizione d’un rapporto tra noi e l’universo extraumano. La luna, fin dall’antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega” (*Una pietra sopra* 183)—si pensi all’indagine antropologica di Piero Camporesi intitolata *La terra e la luna*, o ai riti evocati da Cesare Pavese in *La luna e i falò*, o alle bellissime immagini lunari di Andrea Zanzotto, per esempio la “Luna puella pallidula” di *IX Ecloghe*; né si dimentichi l’attenzione con cui Palomar guarda la “Luna di pomeriggio” (*Palomar* 15).

New York, dunque, e la luna: scena e argomento di una cosmicomica del 1968, “Le figlie della Luna”, che è indubbiamente una delle più fantastiche e visionarie scritte da Calvino. Il solito Qfwfq ricorda l’ultima volta che ha visto morire la Luna, “vecchia, bucherellata, consumata, come un osso rosicchiato”:

In seguito a una lunga evoluzione la Terra già allora si poteva dire arrivata al punto in cui ora siamo; ossia era entrata in quella fase in cui si logorano più in fretta le automobili che le suole delle scarpe; esseri pressapoco umani fabbricavano e vendevano e compravano. . . . C’era pure una New York in qualche modo somigliante alla New York che è familiare a tutti voi, ma molto più nuova, ossia più traboccante di nuovi prodotti, di nuovi spazzolini da denti, una New York con una sua Manhattan che s’allunga fitta di grattacieli lucidi come setole di nylon d’uno spazzolino da denti nuovo nuovo.

(*Cosmicomiche vecchie e nuove* 91)

In quel mondo, in cui “ogni oggetto, al minimo accenno di guasto o invecchiamento, alla prima ammaccatura o macchiolina, veniva immediatamente buttato via”, la vecchia Luna corrosa, ridotta a “una specie di crosta di formaggio mordicchiata”, “un rottame da cui non si poteva recuperare più niente” (92), è una vera “stonatura”, brutta e pericolosa.

Una notte Qfwfq, attraversando Central Park in macchina scoperta, vede una ragazza tutta nuda seduta su una panchina vicino a “una vasca che rifletteva una fetta di Luna” (93):

Attorno alla panchina erano sparpagliati sull’erba i suoi vestiti, calze e scarpe una qua e una là, orecchini e collane e braccialetti, borsetta e borsa per la spesa e il loro contenuto rovesciato in un cerchio di largo raggio, e numerosi pacchetti e mercanzie, come se tornando da un dovizioso shopping per i negozi della città, quella creatura si fosse sentita chiamare e istantaneamente avesse lasciato cadere tutto al suolo, avesse capito che doveva liberarsi d’ogni oggetto o segno che la teneva legata alla Terra, e ora stesse lì aspettando d’essere assunta nella sfera lunare.

(93)

I vestiti e gli oggetti della ragazza, abbandonati sul prato, sono già “spazzatura”, inutili e ingombranti di fronte alla dimensione lunare. Stupito e oscuramente presago, Qfwfq offre aiuto, ma lei risponde che “nessuno può farci niente”: la

Luna è in pericolo, e lei può solo cercare di seguirla. Seduta, sempre nuda, sulla *capote* della macchina di Qfwfq, la ragazza, che si chiama “Daiana o Deanna, che poteva anche essere un’invocazione” (94), incita Qfwfq a seguire la Luna nel suo cammino nel cielo sui quartieri di New York; e a poco a poco Qfwfq si accorge di essere circondato da una moltitudine di macchine, su ognuna delle quali c’è una ragazza nuda, e tutte sono “tese in avanti incitando i guidatori all’inseguimento della Luna. Erano state chiamate dalla Luna in pericolo: era certo” (95).

Già il riferimento alla mitologica Diana contenuto nell’onomastica inglese e la moltiplicazione delle ragazze lunari trasformano l’atmosfera del racconto in una saga o leggenda dalle risonanze ampie e allucinate, che ha un primo culmine nel luogo, solo apparentemente incongruo, dove la loro corsa finisce, ai limiti della città: un cimitero d’automobili:

in quei terreni vaghi andava a finire tutto ciò che la città consumatrice espelle una volta che se ne era velocemente servita, per poter subito ritrovare il piacere di maneggiare cose nuove.

Durante molti anni, intorno a uno sterminato cimitero d’automobili erano andate innalzandosi cataste di frigoriferi sfondati, di numeri di “Life” ingialliti, di lampadine fulminate. Su questo territorio frastagliato e rugginoso si chinava ora la Luna, e le distese di lamiera ammaccata si gonfiavano come spinte dall’alta marea. S’assomigliavano, la Luna decrepita e quella crosta terrestre saldata in un conglomerato di rottami; le montagne di ferraglia formavano una catena che si richiudeva su se stessa come un anfiteatro, la cui forma era proprio quella d’un cratere vulcanico o d’un mare lunare. La Luna pendeva lì sopra ed era come se il pianeta e il satellite facessero l’uno da specchio all’altro.

(96)

E mentre tutte “le fanciulle in cerchio stavano a braccia alte, i visi e i seni rivolti alla Luna”, una enorme gru “fatta progettare e costruire dalle autorità, decisa a nettare il cielo da quell’ingombro antiestetico”, afferra il satellite con la sua “pinza da granchio”, lo svelle dalla sua orbita e lo deposita sulla terra, dove viene prontamente fissato e imprigionato in una rete metallica nella grande discarica di rifiuti, ormai ridotto a “un macigno butterato e sabbioso, così opaco che pareva incredibile avesse un giorno illuminato il cielo col suo riflesso splendente” (96-97).

Ma all’alba, mescolate a persone allampanate e barbute che la città aveva buttato via o che si erano buttate via, Diana e le fanciulle lunari sciolgono i nodi della rete e liberano la Luna, che si solleva come una mongolfiera trascinata da loro che la controllano con lunghi nastri per le vie di New York. In pagine di straordinaria ironia critica e forza icastica, con allusioni alla parata dei grandi magazzini Macy’s e alla festa di Thanksgiving, Qfwfq descrive il percorso del corteo lunare che si scontra con e finisce per assorbire e inglobare la parata del “Giorno del Ringraziamento del Consumatore” (con tanto di palloni e di majorettes), mescolando e rendendo irricognoscibile il vecchio e il nuovo,

provocando una trasformazione radicale, fantastica, apocalittica:

E dietro il corteo le vetrine si ricoprivano di ragnatele e di muffa, gli ascensori dei grattacieli si mettevano a cigolare e a gemere, i cartelloni pubblicitari ingiallivano, i portauova dei frigoriferi si riempivano di pulcini come incubatrici, i televisori trasmettevano il turbinare di tempeste atmosferiche. La città aveva consumato se stessa di colpo: era una città da buttar via che seguiva la Luna nel suo ultimo viaggio.

(99-100)

La Luna si inabissa nel mare, oltre il ponte di Brooklyn, e le fanciulle lunari si tuffano con lei; ma poco dopo, con una visione di cui può essersi ricordato Fellini nella scena iniziale di *Casanova* (l'emergere della testa della Dea dalla laguna),

Il mare cominciò a vibrare d'onde che s'allargavano a cerchio. Al centro di questo cerchio apparve un'isola, crebbe come una montagna, come un emisfero, come un globo posato sull'acqua, anzi: sollevato sull'acqua, no: come una nuova Luna che sale in cielo.

(100)

E questa nuova Luna è davvero diversa da quella che si era inabissata poco prima:

Usciva dal mare sollevando uno strascico d'alghie verdi e scintillanti; zampilli d'acqua le sgorgavano da fontane incastonate tra i prati che le davano una lucentezza di smeraldo; una vegetazione vaporosa la ricopriva, ma più che di piante sembrava fatta di penne di pavone occhieggianti e cangianti . . . e i particolari più minuti si perdevano in una generale impressione di freschezza e di rigoglio. . . . Ma facemmo a tempo a vedere delle amache pendere dai rami, agitate dal vento, e là adagate vidi le fanciulle che ci avevano condotto fin lì, riconobbi Diana, finalmente tranquilla, che si faceva vento con un flabello di piume, e forse mi indirizzava un segno di saluto.

(100-01)

Dopo la meraviglia di questa visione, a Qfwfq e ai suoi amici non resta che "galoppare per il continente, per le savane e le foreste che avevano ricoperto la Terra e seppellito città e strade":

E barrivamo, sollevando al cielo le nostre proboscidi, le nostre zanne lunghe e sottili, scuotendo il lungo pelo delle nostre groppe con l'angoscia violenta che prende tutti noi giovani mammoth, quando comprendiamo che la vita è adesso che comincia, eppure è chiaro che quel che desideriamo non lo avremo.

(101)

Credo che le lunghe citazioni diano sufficientemente il senso della straordinaria forza inventiva e poetica di Calvino, la sua capacità di trasformare la visibilità delle immagini create in visionarietà davvero cosmica in cui la parabola favolosa e fantascientifica ingloba ed esprime una tematica antropologica di



ampio respiro, dal desiderio individuale all'osservazione sociale. La Luna-spazzatura rinasce come immagine di vita nuova, di una presenza già assente che si libra sul desolato cimitero d'automobili di New York e lo oblitera ricoprendo il continente di savane e di foreste. Perciò la Luna è davvero, narrativamente e simbolicamente, l'allargamento e l'intensificazione della *poubelle*, il contenitore di una presenza che, usata e consumata, diventa un'assenza, e lascia tuttavia una traccia (la presenza di un'assenza) che è la scrittura stessa di Calvino — o viceversa, la *poubelle* è la ripresa e la focalizzazione saggistica dell'immagine narrativa e simbolica della Luna.

E questa scrittura, giustamente autoriflessiva, è, nella pagina finale di "Le figlie della Luna", di una felicità e di una leggerezza che mi sembrano assolutamente pertinenti alle riflessioni di Calvino in *Lezioni americane*, in cui riappare, non a caso, l'immagine di quella spazzatura moderna per eccellenza che è un cimitero d'automobili:

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo [Guido Cavalcanti nella novella del Boccaccio] che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite.

(13)

Mi limito a suggerire, seguendo la conclusione di Gilbert Durand in *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, secondo cui "La funzione fantastica è dunque funzione di Speranza" (418), che l'immagine della Luna verde-smeraldo che si solleva, splendida, sul regno della morte, il cimitero d'automobili alla periferia di New York, la città-epitome della civiltà consumistica del ventesimo secolo, è l'agile salto creativo del poeta-filosofo Calvino che si solleva sulla pesantezza del mondo: è davvero un'immagine di straordinaria speranza che costituisce il miglior simbolo augurale offerto dalla letteratura agli esseri umani per l'affacciarsi al nuovo millennio.

*The University of California at Berkeley*

## Opere citate

- Braudel Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, vol. 1, *Les structures du quotidien: le possible et l'impossible*, Paris, A. Colin, 1979.
- Calvino Italo, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Una pietra sopra. Saggi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Milano, Garzanti, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Sotto il sole giaguaro*, Milano: Garzanti, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- \_\_\_\_\_, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1990.
- Camporesi Piero, *La terra e la luna. Alimentazione folclore società*, Milano, Il Saggiatore, 1989.
- Certeau Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'éditions, 1980 (Gallimard, 1990).
- Derrida Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- \_\_\_\_\_, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- \_\_\_\_\_, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- \_\_\_\_\_, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Durand Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, tr. it., Bari, Dedalo, 1972.
- Frye Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, UP, 1957.
- Hume Kathryn, *Calvino's Fictions. Cogito and Cosmos*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- La Cecla Franco, *Mente locale: per un'antropologia dell'abitare*, Milano, Elèuthera, 1993.
- Marcus Steven, *Engels, Manchester and the Working Class*, New York, Random House, 1974.
- Pavese Cesare, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.
- Spitzer Leo, "La enumeración caótica en la poesía moderna" in *Linguística y historia literaria*, Madrid, Gredos, 1961.
- Starobinski Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
- Zanzotto Andrea, *IX Ecloghe*, Milano, Mondadori, 1962.

## Antropologia ed etica della scrittura in Italo Calvino<sup>1</sup>

### *I. Letteratura, scienza e scrittura*

Italo Calvino ha chiarito in più occasioni che il suo impegno di scrittore non sopporta i confini ristretti della letteratura. In un saggio apparso su “Rinascita” alla fine del 1967 — in risposta a un’inchiesta di Gian Carlo Ferretti sul tema “Per chi si scrive?”, egli ha precisato di essere interessato alla letteratura che mira a mettere in discussione la scala dei valori e il codice dei significati stabiliti (S, I, 200). Per questo egli ritiene interessante soprattutto la situazione in cui si scrivono romanzi non solo per lettori di romanzi e si scrive letteratura pensando ad uno scaffale di libri non solo di letteratura. In sostanza Calvino sostiene che “la letteratura vive oggi soprattutto della propria negazione”. Pur senza sostenere l’antilettatura, che gli sembra ancora un fenomeno troppo letterario, egli indica comunque la direzione della scrittura di romanzi “per un lettore che avrà finalmente capito che non deve più leggere romanzi” (S, I, 201). La scrittura di Calvino appare così sostenuta e motivata da una fitta rete di apporti interdisciplinari che fanno leva sulle scienze umane, la scienza fisico-matematica, la filosofia.

Si è scritto molto sul rifiuto di Calvino di avvicinarsi alla letteratura e alla poesia con un atteggiamento prescientifico, antropocentrico, ancora largamente diffuso tra gli umanisti tradizionali, sostenendo che egli ha mirato a valorizzare soprattutto il rapporto letteratura-scienza come elemento centrale della sua attività che gli consentirebbe di rivendicare per la letteratura una capacità conoscitiva analoga a quella che si pratica nel settore scientifico (Califano 108). In questa stessa prospettiva si è sottolineato come alla radice della sua scrittura non ci sia la ricerca della parola dentro la biografia individuale e l’autobiografia dell’io empirico; ma la volontà di ritrovare dentro la pluralità dei discorsi altrui la presenza di una soggettività plurima, che trova la propria configurazione sostanziale nella Città, rappresentazione compiuta, della socialità del destino

---

<sup>1</sup> Ho potuto scrivere questo saggio grazie al supporto che ho ricevuto dall’Office of Research and Sponsored Programs della University of Oregon. Le citazioni dai testi di Calvino sono basate sull’edizione recente dei “Meridiani” citata in bibliografia. Le sigle S, I e S, II si riferiscono ai due volumi dei *Saggi* e le sigle RR, I, RR, II, e RR, III si riferiscono ai tre volumi dei *Racconti e romanzi*.



umano (Bertone 154). Nelle *Lezioni americane* e negli ultimi romanzi la scrittura letteraria di Calvino permetterebbe di intravedere nel linguaggio la possibilità di una ragione dialogica e di una progressiva eliminazione dell'ontologia, della totalità, dell'essere, della narrazione e della soggettività ad essa connessa (Ponzio 106).

In realtà, gli approcci che insistono sull'importanza epistemologica del rapporto letteratura-scienza nell'opera di Calvino e sulla sua ricerca di una soggettività extra-individuale costituiscono la premessa di un discorso più specifico, quale vuole essere quello svolto in questo saggio, che mira ad evidenziare due aspetti decisivi dell'opera dello scrittore ligure su cui non si è riflettuto ancora in maniera soddisfacente: il ruolo dell'antropologia come fondamento e riferimento della scrittura, e la ricerca della definizione del soggetto dell'autore attraverso un confronto ravvicinato con la fenomenologia che si traduce in una particolare etica della scrittura. In sostanza si vuole suggerire che la scrittura di Calvino, mentre si nutre dei risultati più avanzati della ricerca scientifica, trova un importante riferimento in una particolare idea di antropologia che poi agisce da filtro nella definizione dello spazio della letteratura e della filosofia all'interno della sua opera.

Innanzitutto occorre chiarire che la letteratura che interessa Calvino è quella fantastica, la letteratura di immaginazione, che per lui rimane il "repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è stato, né forse sarà ma che avrebbe potuto essere" (*Lezioni americane*, S, I, 706). Tuttavia egli ritiene che l'immaginazione umana non possa che essere antropomorfa e che per questa stessa ragione la letteratura mantenga una funzione esistenziale, dovendo necessariamente fare ricorso all'antropologia, all'etnologia e al folklore. Non a caso l'esperienza fondamentale della carriera di Calvino rimane per tanti aspetti l'edizione delle *Fiabe italiane* (1956), che documenta in maniera decisiva come gli interessi di Calvino per la scienza, l'etnologia e l'antropologia siano continui e risalcano alle origini stesse del suo lavoro di scrittore. Egli stesso nelle *Due interviste su scienza e letteratura* (1968) dichiara di aver accettato l'antropomorfismo e di averlo rivendicato come procedimento letterario fondamentale, per il suo legame con il mito, le prime spiegazioni del mondo dell'uomo primitivo e l'animismo (S, I, 233-234).

È vero che lo spazio della letteratura è uno spazio "senza miti" (Califano) ma per Calvino la letteratura scritta è radicata nel mito (Bazzocchi) e nel rito, e mantiene con queste lontane realtà un rapporto di continuità proprio sul terreno antropologico. Calvino è convinto che nel mondo del mito la letteratura è nata con un compito di consacrazione dell'esistente, senza svolgere alcuna funzione critica; e che ci sono voluti millenni per liberare la letteratura da questo compito conservatore e tradizionale. Per Calvino rimane decisivo il fatto che la letteratura abbia potuto assumere un ruolo di denuncia e di critica dell'esistente solo diventando un fatto privato (*Cibernetica e fantasmi*, 1967). Si comprende allora l'importanza che viene ad assumere l'autobiografia in rapporto alle ragioni che

stanno alla base della scrittura letteraria. D'altro canto, dal rapporto con l'immaginario antropologico viene la possibilità di un'interpretazione della letteratura in chiave psicoanalitica. Tuttavia, per Calvino, una lettura di un testo letterario che si limiti ad enucleare le tematiche "scientifiche" e psicologiche non ha accesso al valore specifico che il testo letterario mantiene nell'epoca della "civiltà dell'immagine".

L'idea di letteratura perseguita da Calvino in tutta la sua carriera non si esaurisce sul piano delle scienze umane e rimanda invece ad una inedita dimensione filosofica della scrittura letteraria. Se per esempio si pensa alla psicanalisi si deve riconoscere che né la concezione freudiana del sintomo né quella junghiana del simbolo possono contribuire a spiegare efficacemente la scrittura letteraria di Calvino e le sue implicazioni filosofiche. Le cose che la letteratura può insegnare sono poche, Calvino lo sapeva bene e lo ricorda continuamente ai suoi lettori. Quello che costituisce la specificità, la vera natura della letteratura e apre la strada ad una sua funzione insostituibile anche nel mondo dei *media* è il suo essere prima di tutto testo scritto, "scrittura":

la funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto.

(*Lezioni americane*, S, I, 668)

Una volta ridotti allo spazio visibile della pagina scritta il mito e la poesia orale non si pongono più come la parola in cui è racchiusa tutta la verità nata dall'ascolto e dalla memoria poetica fedele alla tradizione. La scrittura rafforza invece il concetto di verità come visione, come differenza, distanza, in cui risulta determinante il controllo del soggetto sull'esperienza (Mancini 26). Ma Calvino non è pago della dimensione monologica della moderna filosofia della coscienza, e dalla consapevolezza della distanza tra vita e letteratura fa derivare il richiamo pregnante alla dimensione etica della scrittura. Per questa stessa ragione la letteratura per lui si pone come ricerca di conoscenza, come funzione esistenziale da leggere in chiave antropologica, etnologica e mitologica, anche là ove essa sembra sempre più ridursi a gioco combinatorio chiuso in un sistema autoreferenziale. La letteratura per Calvino è molto di più che semplice arte letteraria, mentre lo scrittore vuole essere antropologo, vuole insomma afferrare il sangue della vita autentica con la sua capacità creativa e fantastica. Sintomatica da questo punto di vista la conclusione del saggio sulla *Leggerezza* nelle *Lezioni americane*, dove questa qualità essenziale della propria scrittura gli appare come il risultato del nesso tra la "levitazione desiderata" e una "privazione sofferta"; come una razionalità "profonda", fondata sulle "necessità antropologiche" che gli fanno sottolineare i legami che connettono la "funzione sciamanica e stregonesca" dello scrittore con l'immaginario letterario (S, I, 654-55).

## II. Antropologia e fenomenologia

Con *Il Midollo del leone* (1955) Calvino aveva definito una linea di difesa della supremazia del soggetto cosciente e razionale. Questa idea continua negli scritti che seguono immediatamente, ma a partire da *Il mare dell'oggettività* (1959) si sente che siamo entrati in un'altra epoca. E questo non tanto per i cambiamenti avvenuti nella sua biografia politica (rottura col Pci nel 1956-57) quanto perché il paesaggio culturale che lo circonda si è trasformato ed esige altre sistemazioni.

È Calvino stesso a parlare degli anni Sessanta in termini di un'epoca di rinnovamento dell'orizzonte culturale, di fronte all'inadeguatezza del modo di conoscenza umanistico di comprendere il mondo. Nei suoi scritti di questa ragione — sul piano narrativo, tra il 1965 e il 1967 pubblica le *Cosmicomiche* e *Ti con zero* — si avverte l'influenza della linguistica, dell'antropologia strutturale e della semiologia. Ma Calvino non si affiderà mai interamente a un metodo onnicomprensivo e preferirà disporre intorno a sé

una cogerie di elementi disparati e non saldati tra loro: le scienze della natura oltre alle "scienze umane", l'astronomia e la cosmologia, il deduttivismo e la teoria dell'informazione.

(S, I, 402)

A poco a poco Calvino si convince che letteratura e società sono refrattarie a ogni progettazione e non si lasciano contenere in nessun discorso. E' in questo momento di passaggio che si precisa l'atteggiamento fenomenologico di Calvino che si accompagna alla scelta di indagare il significato antropologico della letteratura e più in generale della scrittura. A partire dagli anni Sessanta (e poi con maggiore intensità negli anni Settanta) Calvino comincia a vedere il mondo umano e la letteratura su una doppia scala, come scrive in un testo originalmente concepito come introduzione al volume di saggi *Una pietra sopra* (1980):

come qualcosa in cui ciò che conta si sviluppa attraverso processi millenari oppure consiste in avvenimenti minutissimi e microscopici.

(S, I, 401)

In maniera ancora più esplicita in uno scritto preparatorio per questo testo aveva precisato:

Vedere la società umana in una prospettiva antropologica che situi la cronaca che ci tocca vivere in scala con le grandi fasi plurimillinarie del passato e del futuro; vedere la letteratura nei suoi nessi con le funzioni elementari della strumentazione simbolica delle culture umane, questo è il quadro in cui si sono andate situando negli anni Settanta le riflessioni dell'A.

(S, II, 2935)

Non diversamente da quanto accadeva ad alcuni dei maggiori scrittori del



Novecento — basti pensare ad Eliot e al suo uso di antichissimi schemi antropologici, rituali e mitici nella sua *The Waste Land* (1922) —, Calvino si trova ad utilizzare i risultati della ricerca antropologica ed etnologica per dare un nuovo valore alla letteratura, facendo fronte alla crisi della sua funzione sociale. Gli interessi di Calvino per la scienza, l'etnologia e l'antropologia sono documentati dalle sue letture critiche, ora riproposte nell'edizione mondadoriana dei *Saggi* (1945-1985). Tra queste letture si segnalano alcuni classici dell'antropologia moderna, come *I riti di passaggio* di Arnold Van Gennep (1909) presentato nell'edizione italiana nell'Universale Scientifica Boringhieri. Scrive Calvino:

Leggendo Van Gennep non possiamo fare a meno di domandarci per ogni avvenimento della nostra vita quotidiana o delle nostre esperienze fondamentali, quali "riti di passaggio" inconsci o impliciti siamo portati a compiere: certamente ci sono, li pratichiamo continuamente anche se non sappiamo riconoscerli come tali.

(S, II, 2048)

Come si vede, anche in questo caso, Calvino mette in evidenza la presenza di strutture antropologiche profonde nelle diverse azioni e pratiche umane.

Questa consapevolezza è evidente anche nel primo romanzo di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) dove la vicenda di Pin è stata vista da più di un critico come un rito di iniziazione. In particolare, Claudio Milanini, che cita Gilbert Durand e alcuni studiosi di antropologia, ha visto nella simbologia del ragno il simbolo della madre che imprigiona il figlio nella sua rete (Milanini 1985: 545). Nella tela del ragno andrebbe vista la trappola tesa dal principio femminile materno incarnato dalla sorella di Pin, la Nera del Carrugio, che nell'andamento favolistico del *Sentiero* incarna la figura di una strega, che deve in quanto tale essere eliminata. Pin, il bambino orfano protagonista del racconto, deve partecipare inconsapevolmente all'uccisione della strega per compiere il suo rito di iniziazione alla vita e per rimanere sul sentiero delle lucciole allontanandosi dal sentiero e dalla tela del ragno. Infatti, il romanzo termina con Pin che percorre insieme all'amico partigiano Cugino un sentiero invaso dalle lucciole, un sentiero che non costituisce un approdo definitivo e che rimane comunque insicuro poiché la fioca luce delle lucciole non appare sufficiente a garantire la chiarezza della visione. In questa conclusione si può vedere una conferma dell'insoddisfazione calviniana nei confronti del paradigma ottico su cui si fonda la concezione monologica della verità legata alla visione, che ha trovato un'espressione fondamentale proprio nella metaforica e nella metafisica della luce (Mancini 29). Il buio punteggiato di piccoli chiarori delle lucciole con cui si conclude il *Sentiero* si presenta precisamente come una parodia di quel paradigma e della relativa concezione della verità.

Da questa insoddisfazione nasce l'indagine calviniana delle strutture antropologiche profonde dell'esperienza letteraria. La stessa conclusione del

romanzo potrebbe avere una sua spiegazione proprio in chiave mitologica. Infatti, come ricorda Furio Jesi, nelle grandi svolte della storia della cultura e della religione, la figura dell'orfano o fanciullo primordiale affiora dalle profondità della psiche. Ad essa sembra che l'animo umano affidi le sue speranze di rinnovamento perché essa è sempre arbitra di metamorfosi (13). La scelta di un orfano come Pin a protagonista del primo romanzo Calviniano sembra alludere proprio a questa dimensione mitologica del *Sentiero* che trova la sua motivazione profonda nel tentativo di spiegare le radicali trasformazioni culturali e storiche legate al trauma della guerra e della Resistenza. Pin non compie il suo processo di maturazione e iniziazione proprio perché il suo carattere di fanciullo primordiale lo lega ad una condizione di eterna metamorfosi che non può e non deve assumere il principio adulto, maschile o femminile che sia, cristallizzandosi in una forma definitiva. Questo non significa che Pin non abbia una forma o una natura ma che è diventato capace di vivere in diverse forme e ha imparato ad attraversarle senza per questo passare da una natura all'altra. Per comprendere profondamente il concetto di metamorfosi che è all'opera nella favole e nell'idea di fanciullo primordiale che troviamo anche nel *Sentiero* occorre rifarsi ai miti delle origini che si trovano sia nelle culture primitive che in quelle più evolute.

Le antiche narrazioni insistono sulla presenza di una comunità comprendente sia esseri umani che animali dotati di una grande fluidità naturale che non va intesa come mutazione da una natura all'altra ma come capacità di vivere ora l'esistenza di un uomo, ora quella di un animale. L'universo della metamorfosi è quello pervasivo del mito della magia, della fiaba e della religione, è un universo impersonale, nato dalla sovrapposizione di spazi e tempi tra loro irrelati.

Non è possibile apprezzare la natura pervasiva della metamorfosi quando si rimane all'interno del paradigma ottico e di una concezione monologica e assoluta della verità che intende il fenomeno metamorfico come un avvicinarsi di forme esteriori che nel flusso del tempo sono capaci di realizzare la loro natura piena e durevole. Nel mondo magico del mito e della fiaba la metamorfosi è invece un mutamento di una forma che non si dà mai in sé nella sua pienezza. Da questo punto di vista si può dire che la storia di Pin conserva le caratteristiche e la struttura della fiaba di magia all'interno della letteratura scritta. Il caso del *Sentiero dei nidi di ragno* conferma che, come è stato sottolineato, il recupero della fiaba nella letteratura italiana avviene in momenti di crisi e di transizione da un'epoca all'altra: dal Medioevo all'Umanesimo, dal Rinascimento al Barocco, dal razionalismo settecentesco al Romanticismo. Si è fatto ricorso al mondo della fiaba ogni volta cioè che si è reso necessario scuotere le incrostazioni letterarie e attingere alla "verginità di forze ingenuie e piene di ottimismo" (Petrini 6). Nel caso di Calvino il ricorso alla fiaba si inserisce nel periodo delle radicali trasformazioni culturali introdotte dalla conclusione della seconda guerra mondiale, dalla crisi del fascismo e dalle grandi aspettative di rinnovamento introdotte dalla Resistenza.

D'altro canto, Calvino colloca le strutture antropologiche e mitologiche del

*Sentiero* in una interessante prospettiva filosofica. Questa prospettiva permette a Calvino di utilizzare i risultati della ricerca antropologica in una direzione originale rispetto agli scrittori come Eliot che usavano l'antropologia semplicemente per ristabilire l'autorità dello scrittore e del poeta (Manganaro). Calvino si muove in una direzione diversa e nella sua opera antropologia e fenomenologia funzionano non solo e non tanto come elementi di una nuova valorizzazione della letteratura, quanto piuttosto come gli strumenti che rappresentano una sfida alla scrittura letteraria e mettono a nudo la contingenza e precarietà della letteratura e delle pratiche umane.

Nella prima edizione del *Sentiero* la prospettiva filosofica di Calvino appare ancora legata all'esistenzialismo sartriano e a un sentimento di solitudine e di insicurezza originario che ciascuno porta con sé senza potersene liberare nemmeno nel momento in cui crede di aver raggiunto una maturazione definitiva (Milanini). Ma nell'Introduzione al romanzo che Calvino ha scritto nel 1964 la prospettiva esistenzialista appare già inserita nell'orizzonte più propriamente fenomenologico di cui egli parlerà apertamente in un saggio intitolato *Mondo scritto e mondo non scritto* (1985).

In quest'ultimo testo Calvino mette in evidenza il legame tra le sue riflessioni sull'effetto di estraniamento della letteratura e quello che lui chiama "l'approccio fenomenologico in filosofia" che "ci spinge a rompere lo schermo di parole e concetti e a vedere il mondo come se si presentasse per la prima volta al nostro sguardo" (S, I, 1871). Ma questo sguardo originale non è possibile non tanto e non solo per l'influenza della cultura precedente, ma anche e soprattutto perché la nostra vita è programmata per la scrittura e la lettura e mediata dal loro intervento. Calvino chiarisce poi che la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere ma che sfugge continuamente perché si scontra con i limiti costitutivi della scrittura che non può trascrivere una "vera esperienza, posseduta fino in fondo" (S, I, 1871).

In sostanza, Calvino non è interessato all'impianto architettonico della fenomenologia che è rivolto alla creazione di una scienza pura, ma non per questo dichiara conclusa l'esperienza della fenomenologia contemporanea. Al contrario si può dire che dalla fenomenologia Calvino riceve alcuni rilievi teorici fondamentali nella sua opera. In primo luogo, il rifiuto calviniano di un approccio idealistico volto a valorizzare la produzione della realtà da parte del soggetto trova una propria fonte di ispirazione precisamente nella riduzione fenomenologica che, come ha mostrato Merleau-Ponty nella sua *Phénoméologie de la perception* (1945), non determina l'emergenza del mondo come fatto assoluto e separato, ma la percezione di un'originaria e inscindibile coappartenenza del soggetto e del mondo. Tutta l'attività creativa di Calvino appare segnata da questa problematica e legata alla tendenza della fenomenologia contemporanea a trasformarsi in una "fenomenologia della genesi" impegnata nello studio della nascita del soggetto e del mondo (Perrone 38). Il saggio *Mondo scritto e mondo non scritto* conferma che Calvino ricava dalla riduzione



fenomenologica e dal ritorno alle cose propugnato dalla fenomenologia non tanto un'istanza conoscitiva, quanto piuttosto il riconoscimento che esiste un mondo anteriore alla conoscenza e alla scrittura.

## *II. 1 La fiaba, il principio metamorfico e la scrittura*

Il richiamo alla dimensione fenomenologica della scrittura va di pari passo con l'approccio antropologico alla letteratura, particolarmente marcato nel momento in cui Calvino si avvicina al mondo delle fiabe, che per lui "testimoniano della permanenza d'una preistoria conservatasi fino a oggi nel cuore dello stesso mondo 'storico'" (S, II, 1612). Riflettendo sulle novità introdotte dall'etnologia, dall'antropologia strutturale e della linguistica nello studio delle fiabe, Calvino intravede una concordanza di fondo con quanto sostengono in modo diverso Propp, Lévi-Strauss e Greimas: nella fiaba si assiste ad un "passaggio da funzioni negative (allontanamento, divieto, danneggiamento, mancanza, ostacolo) a funzioni che rovesciano o superano la negatività delle prime" (S, II, 1615). La formalizzazione della fiaba e la sua riduzione ad uno scheletro di funzioni narrative contribuiscono a mettere in evidenza le variabili storiche e geografiche di una favola, senza dimenticare che le fiabe sono per loro natura rivolte al passato, statiche come il mondo agricolo in cui si perpetuano, e che "le transizioni di cui recano traccia sono più antropologiche che storiche" (S, II, 1620). Calvino, chiamando in causa antropologia e sociologia e indicando nel rapporto umano con il lavoro l'elemento che attribuisce un significato sociale e simbolico al mondo delle fiabe, conclude che

la fiaba restaura una visione d'universo totale, finché questa visione di totalità è possibile, cioè fino a quando l'esperienza del ciclo naturale non si restringe a quella della riproduzione della forza-lavoro.

(S, II, 1625)

Si è scritto molto sull'influenza che le fiabe hanno avuto sullo stile calviniano, ma il vero motivo di ispirazione che Calvino trova nelle fiabe è il motivo metamorfico che viene rappresentato direttamente in alcune fiabe italiane da lui trascritte. Si pensi ad esempio alla celebre *L'amore delle tre melagrane* (*Bianca-come-il-latte-rossa-come-il-sangue*) e alla celebrazione della continuità imprevedibile e meravigliosa del processo metaforico rivelata dal racconto. La situazione iniziale vede un figlio di re che si ferisce tagliando una ricotta, disperdendo una goccia del suo sangue sul formaggio. A questo punto egli esprime il desiderio e la mancanza che mettono in moto tutta la vicenda e la funzione di allontanamento: il figlio del re desidera "una donna bianca come il latte e rossa come il sangue" e alla proteste dei familiari che affermano l'inesistenza di una simile donna egli reagisce allontanandosi da casa per andare alla ricerca del suo bene. Prima della partenza un vecchio zio gli regala un prezioso aiuto, un oggetto magico costituito da tre melagrane che egli potrà

aprire solo in prossimità di una fontana. Si nota in quest'ultimo elemento un chiaro riferimento alle virtù metamorfiche dell'acqua che sono particolarmente evidenti nella mitologia greca. In sostanza mentre nelle varie comunità primitive la fluidità metamorfica appariva legata ai vari elementi, in Grecia essa è invece essenzialmente legata all'acqua; si pensi alle varie divinità acquatiche che hanno tutte la capacità di trasformarsi: Proteo, Acheloo, Nereo e Forco (Conidi).

Dopo che il figlio del re ha aperto la prima melagrana, dal frutto esce una bellissima ragazza bianca come il latte e rossa come il sangue che tuttavia muore di sete perché il giovane non fa in tempo a portarle l'acqua della fontana. La stessa scena si ripete con la seconda melagrana, mentre con la terza melagrana il giovane, fatto scaltro dai tentativi precedenti, riesce a gettare l'acqua alla bella ragazza che sopravvive e sale sull'albero che sta vicino alla fontana. A quella fontana si recava ogni giorno la Brutta Saracena che realizza la funzione del danneggiamento: colpita dalla bellezza della ragazza sull'albero la invita a scendere e poi la colpisce con una spilla, uccidendola. Ma la goccia di sangue della bella ragazza si trasforma in una colomba che vola via. La Brutta Saracena si mette sull'albero e quando il figlio del re viene a prendere con la carrozza la sua bella bianca come il latte e rossa come il sangue si trova davanti la nuova ragazza, la schiava nera e brutta. Si fa convincere da quest'ultima che sostiene di essere la bella ragazza bianca e rossa trasformata dagli elementi atmosferici.

La brutta saracena può così insediarsi a corte, insidiata ormai solo dalla povera colomba nata dal sangue della bella ragazza. Per questo la saracena uccide anche la colomba, senza tuttavia poter eliminare il mezzo magico; infatti, a questo punto si realizza una nuova metamorfosi: il sangue della colomba si trasforma in un albero di melograno. Una melagrana con dentro la bella ragazza bianca e rossa finisce a casa di una vecchia. La ragazza si rivela alla vecchia che la porta a messa dove la giovane incontra il figlio del re e in questo modo l'inganno della Saracena è svelato e la mancanza iniziale da cui la fiaba aveva preso origine viene finalmente rimossa.

Di questa fiaba esiste esiste una versione in Basile che ci è utile richiamare per un confronto con l'elaborazione calviniana. La versione di Basile è l'ultima de *Lo cunto de li cunti*, si intitola *I tre cedri* (V, 9) e si caratterizza per lo sfoggio linguistico e metaforico che invece rimane molto più moderato in Calvino. La sua versione colpisce per la secchezza e la rapidità dei vari passaggi narrativi e per la mancanza di una vera e propria elaborazione letteraria; è evidente lo sforzo di Calvino di mantenersi per quanto possibile vicino alla sostanza stilistica degli originali che egli ha avuto la possibilità di consultare. Basta leggere una versione popolare di questa fiaba, *I melagrani*, nella raccolta di Domenico Comparetti (*Novelline popolari italiane* 11), per rendersi conto di come la riscrittura calviniana si mantenga fedele allo spirito dell'originale, proprio nella secchezza dello stile e nella riduzione all'essenziale degli spunti narrativi. A Calvino interessava soprattutto il motivo metamorfico e in questo si mostra vicino proprio a Basile nell'evidenziare il vero motivo della favola, il miracolo e la

potenza della metamorfosi, come viene prontamente sottolineato dal principe che, di fronte alla bellezza della ragazza uscita dal terzo cedro, esclama: “che roba bianca è uscita da una buccia gialla! che pasta dolce dall’agro di un cedro! che frutto stupendo da un piccolo semino!” (*Lo cunto de li cunti* 1005).

Rossana Dedola, seguendo un approccio critico di tipo junghiano, ha sottolineato recentemente come il “mito personale” che Italo Calvino ha elaborato nelle sue opere non riesca a sovrapporsi al patrimonio collettivo delle fiabe italiane che egli ha riscritto in lingua italiana. Nella riscrittura in lingua delle fiabe italiane Calvino si è concesso molte libertà che non sempre segnala in nota o che comunque espone con grande cautela. L’operazione di Calvino è stata assolta a suo tempo da studiosi di tradizioni popolari come Alberto Mario Cirese che, pur individuando la natura ibrida, scientifica solo a metà, dell’operazione di Calvino, ne ha riconosciuto il valore. Cirese ha rivendicato tuttavia la necessità di un’edizione critica delle fiabe italiane che veda i testi originali accanto alla riscrittura di Calvino.

Alle proteste dei filologi si uniscono anche quelle degli studiosi junghiani che affermano che è un grave errore modificare deliberatamente il testo di una fiaba (Dedola 95). In realtà Calvino, a conferma che la letteratura è per lui innanzitutto testo scritto, nella Introduzione alle *Fiabe italiane* ha giustificato la sua scelta di lavorare a tavolino su testi scritti piuttosto che andare in giro per l’Italia a raccogliere le versioni orali, di cui nella riscrittura si sarebbe comunque persa la qualità specifica. Le fiabe italiane risultano in questa maniera *create* da Calvino e ricondotte alla sua misura stilistica. Si tratta di un’operazione consapevole che ha mirato a “prosciugare l’oralità” in cui le fiabe vivevano attraverso l’eliminazione dei moduli popolari in cui le fiabe erano raccontate, l’accentuazione del dialogato e la sapiente elaborazione ritmico narrativa (Lavinio). In questa maniera Calvino non ha eliminato la vitalità e la straordinaria ricchezza del racconto popolare, ne ha anzi creato le condizioni necessarie per apprezzarle nel passaggio dall’oralità alla scrittura, considerando che una semplice “traduzione” dei testi le avrebbe invece “uccise” definitivamente.

Calvino individua come caratteristica principale della fiaba il principio metamorfico che egli descrive come una forma dotata di “infinita varietà ed infinita ripetizione”, una forma insomma che non può mai darsi nella sua pienezza, e in questo senso si sente autorizzato a operare un’alterazione delle fonti consultate (*Fiabe italiane* 11). In realtà egli è perfettamente consapevole che la continuità fra fiaba orale e letteratura può realizzarsi solamente sul piano antropologico e che la scrittura rappresenta comunque una rottura del tipo particolare di vitalità implicita nel circuito dell’arte verbale tradizionale. Calvino non è interessato al problema dell’oralità nel sistema letterario; così come non vuole limitarsi ad una neutrale e surrettizia utilizzazione di materiale antropologico ed etnografico ai fini della scrittura letteraria. Egli è alla ricerca delle radici antropologiche della narrazione letteraria, ma il vero centro vitale



della sua riflessione rimane la possibilità di una letteratura critica, incentrata sull'etica della scrittura e capace di rovesciare nella scrittura il destino della letteratura, che secondo lui ha esercitato per secoli un ruolo conservatore di conferma dell'esistente proprio per aver mancato di apprezzare il legame che stringe il soggetto alle pratiche che costituiscono il suo sapere.

## II. 2 Il signor Palomar e le origini antiche dell'antropologia

Per Calvino gli interrogativi che accompagnano il costituirsi dell'antropologia come scienza nel nostro secolo sono già presenti nel mondo antico. Per esempio egli li riconosce nell'atteggiamento "titubante, limitativo, amaro" verso l'uomo che si trova nella *Storia naturale* di Gaio Plinio Secondo. Leggendo l'Introduzione di Calvino a questo libro pubblicato da Einaudi nel 1982 si comprende come gli stessi interrogativi di Plinio — che poi sono gli interrogativi fondamentali dell'antropologia intesa come scienza umana — fossero all'origine della sua attività di scrittore e particolarmente manifesti negli ultimi romanzi, come in *Palomar* (1983):

Un'antropologia deve cercare d'uscire da una prospettiva "umanistica" per raggiungere l'oggettività d'una scienza della natura? Gli uomini del libro VII [della *Storia naturale*] contano quanto più sono "altri", diversi da noi, forse non più ancora uomini? Ma è possibile che l'uomo esca dalla propria soggettività al punto di prendere se stesso come oggetto di scienza? La morale che Plinio riecheggia invita alla cautela e al riserbo: nessuna scienza può illuminare sulla *felicitas*, sulla fortuna, sull'economia del bene e del male, sui valori dell'esistenza; ogni individuo muore e porta con sé il suo segreto.

(S, I, 926)

Calvino insiste sull'impossibilità di rimuovere il soggetto della visione e della conoscenza e di uscire da un'antropologia di tipo umanistico; d'altra parte egli critica la concezione monologica della verità e ritiene che non si dia scienza del bene e del male proprio perché l'essere umano non riesce ad uscire completamente dalla propria soggettività. Le parole di Calvino richiamano direttamente le conclusioni del signor Palomar, che pure sottolinea la coappartenenza di soggetto e mondo:

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io? Di chi sono gli occhi che guardano? Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato al davanzale di una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque: c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo; e di qua? Sempre il mondo: cos'altro volete che ci sia? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra, cosa rimane? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche "io", cioè il signor Palomar? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là dalla finestra, forse l'io

non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar.

(RR, II, 968-69)

Nelle parole del signor Palomar, così come nelle considerazioni di Calvino sull'antropologia di Plinio, si insiste sull'impossibilità per l'individuo di distinguersi dal mare dell'oggettività con un marcato sforzo della volontà. Tuttavia è altrettanto forte la spinta a non identificarsi con il caos del mondo, mentre si riconosce la necessaria coappartenenza della coscienza dell'io e del mondo della percezione visiva, delle parti del mondo che sono viste dal soggetto della percezione.

Secondo Calvino Plinio anticipa gli antropologi moderni che sostengono una continuità tra l'evoluzione biologica e quella tecnologica, dagli utensili dei primi esseri umani agli strumenti elettronici. Plinio sembra voler dire che le aggiunte fatte alla natura entrano a far parte della natura stessa. Le invenzioni che hanno determinato lo specifico umano e che possono considerarsi universali sono per Plinio l'adozione dell'alfabeto (greco e latino), la rasatura del volto maschile e la notazione delle ore del giorno. Alfabeto, barbiere e orologio: questa è la singolare triade che avrebbe costituito l'umanità secondo Plinio. Calvino non entra nel merito delle questioni sollevate da questa triade indicata da Plinio, anche se l'adozione della scrittura alfabetica assumerà anche per lui un significato determinante ai fini della creazione della cultura umana; gli interessa piuttosto sottolineare la direzione verso cui Plinio si muove, il metodo che vi è sotteso e che sentiva in modo simpatetico, vale a dire "l'intento di fissare gli elementi che si ripetono costantemente nelle culture più diverse per definire ciò che è specificamente umano" (S, I, 927), principio che, come egli stesso sottolinea, diventerà un principio di metodo dell'etnologia e dell'antropologia moderna. Per Plinio, e per Calvino, la natura è ciò che rimane esterno all'uomo ma che al tempo stesso

non si distingue da ciò che è più intrinseco alla sua mente, l'alfabeto dei sogni, il cifrario dell'immaginazione, senza il quale non si dà ragione né pensiero.

(S, I, 929)

Come si vede il riferimento è ancora una volta alla necessaria coappartenenza di io e mondo e la riflessione antropologica allude alle condizioni elementari che rendono possibile pensare il soggetto umano e si dispone attraverso il passaggio per la letteratura e la scrittura ad un confronto con l'etica.

### *II. 3 Il corpo e lo sguardo fenomenologico*

Da queste riflessioni Calvino trae spunto per rifiutare il dualismo antropologico tra anima e corpo che nella tradizione filosofica occidentale trova nel mondo antico un significativo sostenitore in Platone. Nella modernità questo dualismo

antropologico sarà rafforzato nella distinzione cartesiana tra la *res cogitans* e la *res extensa*, da cui nascerà poi la divisione tra le scienze dello spirito e quelle della natura. L'atteggiamento fenomenologico di Calvino rifiuta anche la scissione metodologica tra soggetto e oggetto, che da Cartesio in poi è stata all'origine di ogni impresa scientifica. Come ha chiarito a suo modo Ludwig Binswanger — un autore che non fa parte dell'orizzonte immediato di Calvino —, mentre nelle scienze naturali tutto si costruisce a partire dalla percezione sensibile, nella fenomenologia tutto deriva invece da una sorta di "intuizione categoriale" per cui le scienze si occupano degli eventi naturali mentre la fenomenologia ha a che fare con le forme della coscienza (14). Senza soggetto non si dà percezione, ma dal punto di vista fenomenologico non si dice che nella percezione è contenuto un oggetto, poiché il mondo è un mondo intenzionale, il soggetto si rapporta ad esso e si dirige su un oggetto. In questo modo il fenomeno non è mai isolato ma è sempre espressione di un punto di vista che coincide con la posizione del corpo nello spazio.

Si comprende così come il sapere della fenomenologia non nasca mai da una atto di produzione o di rappresentazione di un oggetto determinato, ma piuttosto dalla riduzione del soggetto a punto di vista che si fonda sul vuoto dell'intuizione stessa e sull'infinita varietà degli atti percettivi e dei contenuti della coscienza. Questa nozione di vuoto aiuta a capire come il sapere della fenomenologia, pur essendo legato ad una visione di tipo essenziale e categoriale, non elimini tuttavia l'alterità del reale rispetto alla coscienza. È a questa nozione di vuoto che Calvino è interessato, non tanto al preteso essenzialismo categoriale dello sguardo fenomenologico. Del resto, la natura profonda dell'atteggiamento fenomenologico non produce un'esaltazione della ragione visiva, ma pone le basi per una ridefinizione dello statuto della ragione fondata sul paradigma ottico (Mancini 48). È questa la direzione verso cui si muove Calvino, la direzione che lo conduce dalla fenomenologia all'etica della scrittura e che lo spingerà negli ultimi scritti ad indagare precisamente il mondo dei sensi, come testimoniano i *Racconti per "I cinque sensi"* (1971-84) (RR, III, 111-73), originariamente pubblicati con il titolo *Sotto il sole del giaguaro* (1986).

La disposizione conoscitiva del soggetto ha il proprio fulcro nel corpo e viene analizzata a fondo da Husserl e da Merleau-Ponty che spiegano l'interiorità della coscienza proprio a partire dal corpo. Si veda quanto Husserl scrive nelle *Ideen II*:

Le cose appaiono e appaiono da questo o da quel lato; in questo modo di apparire è fatalmente implicita la relazione con un qui e con le sue direzioni fondamentali. Ogni essere spaziale appare necessariamente vicino o lontano, sopra o sotto, a destra o a sinistra. Ciò vale per tutti i punti del corpo che appare, i quali nelle loro relazioni presentano certe differenze, appunto nell'ordine della vicinanza, del sopra e del sotto, ecc. ecc., per cui sono peculiari qualità dell'apparizione, graduate come dimensioni. Ora, per il proprio io, il corpo proprio ha un posto privilegiato, determinato dal fatto di portare in sé il punto zero di tutti questi orientamenti. Uno dei suoi punti nello



spazio, per quanto possa anche non essere visto realmente, è sempre caratterizzato nel modo dell'ultimo e centrale "qui", un qui che non ne ha un altro fuori di sé, perché in relazione con esso sarebbe un "là".

(551 sgg.; enfasi mia)

Per Husserl la visione, come diceva a suo modo il signor Palomar, si realizza a partire da una punto zero, un punto opaco che si trova nel corpo e nella coscienza dell'individuo e non può essere visto perché non può uscire da se stesso. È a partire da questa consapevolezza che si sviluppa il rapporto di Calvino con la fenomenologia e di qui viene anche l'enfasi che egli mette sull'opacità del mondo e dell'io, sui molteplici livelli di realtà che la letteratura rende possibili. Sintomatica da questo punto di vista la riflessione descrittiva e autobiografica che egli ha chiamato *Dall'opaco* (1971).

Si tratta di un esercizio sulla coappartenenza del soggetto al mondo della percezione, che si traduce quindi in un esercizio sull'opacità multidimensionale del mondo, sulla resistenza del mondo ("dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo") al punto zero della percezione. Il soggetto della percezione appare condizionato in maniera decisiva dall'opacità della visione, mentre il soggetto dell'autore del testo appare determinato e reso opaco dalla pratica della scrittura (*RR*, III, 94). La difficoltà è relativa alla definizione spazio-temporale dell'osservatore, che si presenta come persona multipla che tuttavia afferma di avere un "vero se stesso" all'interno di sé, il punto zero della visione che rimane opaco:

il mio sguardo è frantumato tra piani e distanze diverse, scorre su una fascia obliqua di stuoie e vetrine di serre, tocca un campo tutto irto di spaghi . . . di modo che potrei definire l'"ubagu" [opaco] come annuncio che il mondo che sto descrivendo ha un rovescio, una possibilità di trovarmi diversamente disposto e orientato, in un diverso rapporto col corso del sole e le dimensioni dello spazio infinito, segno che il mondo presuppone un resto del mondo.

(*RR*, III, 94; 99)

La conclusione insiste sull'opaco (nel dialetto "ubagu") inteso come punto cieco della visione, che diventa poi luogo proprio della scrittura, mentre la realtà molteplice, esposta al sole e visibile sarebbe solo il rovescio di questo fondo oscuro, una maschera che serve unicamente per dare una parvenza di realtà a noi stessi e al mondo in cui viviamo:

"D'int'ubagu", dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è.

(*RR*, III, 101)

L'opacità del mondo non è legata alla complessità dell'oggetto dell'osservazione, ma precisamente al fatto che l'intenzione conoscitiva del soggetto è limitata dal corpo e ha il proprio centro in un punto cieco.<sup>2</sup> Il soggetto può riuscire nell'impresa di staccarsi dal mondo a cui appartiene solo attraverso l'interruzione rappresentata dall'opaco, dal vuoto che fa emergere a distanza l'obiettività del mondo senza poterla cogliere in maniera compiuta. In questa interruzione l'io scopre di non essere semplice, ma doppio, proprio per l'esistenza di questa interruzione temporale che differenzia il soggetto da se stesso e ne impedisce l'immediata pienezza, vincolandolo al ricordo e alla memoria. Come ha scritto Merleau-Ponty, il corpo non si lascia mai conoscere completamente, perché non è mai completamente oggettivabile come un qualcosa che sta davanti a sé; in questo senso rimane chiuso in una opacità insuperabile, una zona oscura, un punto zero. Va sottolineato che nella prospettiva fenomenologica la coscienza non è il centro luminoso che illumina il buio del mondo. L'opacità, la finale inesplorabilità del corpo nascono dal fatto che il corpo stesso è punto originario dell'intenzionalità conoscitiva che si modella nell'orientamento dello sguardo e quindi nella scrittura. In questa prospettiva il corpo mantiene un legame profondo proprio con la scrittura e costituisce con essa il punto zero, la condizione del senso che però è un punto cieco, una certezza che non può mai garantirsi nella propria verità.

La percezione del proprio corpo vive dunque in un duplicità di fondo che nasce dal fatto di essere insieme punto di vista e sguardo prospettico, onnicomprensivo. Si tratta dell'*Erlebnis* personale che realizza la prospettiva antropologica del rapporto del mio corpo con gli oggetti, proiettandola al tempo stesso in una dimensione simbolica. In questo rapporto l'io si percepisce in relazione a una molteplicità di oggetti e di dimensioni e al tempo stesso come parte di uno spazio infinito, la cui idea si sviluppa proprio a partire dalla parzialità e dalla limitatezza della visione e chiama in causa l'idea utopica della totalità dei punti di vista, o di un io multiplo ed onnipresente. Scrive Merleau-Ponty:

Quale senso potrebbe avere la parola "su" per un soggetto che, mediante il suo corpo, non fosse situato di fronte al mondo? Essa implica una distinzione di alto e basso, cioè uno "spazio orientato". Quando dico che un oggetto è su un tavolo, con il pensiero mi pongo sempre nel tavolo o nell'oggetto, e applico a essi una categoria che in linea di principio si attaglia al rapporto fra il mio corpo e gli oggetti esterni. Senza questa portata antropologica la parola "su" non si distingue più dalla parola "sotto" o dal termine "accanto a . . ."

---

<sup>2</sup> Roberto Bertonì (1993: 53) ha invece visto in questa prosa la presenza di una dimensione allegorica che trasforma l'io osservatore e l'oggetto-mondo osservato in un rapporto luce-ombra. Per Bertonì le varie dimensioni dell'ambiente puntano l'osservatore sull'interiorità e alla fine sembra che "l'archeologia dell'esterno, la costruisca in fondo, l'interiorità" (180).

Come si vede, non siamo di fronte ad una percezione del mondo che si dia come oggettivazione e nemmeno ad una situazione della coscienza che si ponga in maniera individuale e irripetibile.

Il punto di vista fenomenologico non si esprime nei termini della dicotomia soggettivo-oggettivo ma si dispone nel senso della dimensione trascendentale che mette in sospenso la dimensione antropologica per analizzarne la validità e le ambivalenze. Si attua in questo modo uno scarto filosofico e antropologico al tempo stesso, proprio nel momento in cui ci si rende conto che l'identità non si costruisce su un'aprioristica soggettività già data e si ha la capacità di spingere lo sguardo al di là del suo orizzonte reale, spingendosi nell'invisibile e nel vuoto. La prospettiva del nulla invisibile non ci presenta però un uomo visibile, ma chiarisce l'origine invisibile dello sguardo e afferma non solo l'impossibilità di una visione "pan-optica" ma anche la possibilità di uno sguardo rivolto su di noi, determinando la consapevolezza di essere sottoposti allo sguardo altrui e quindi visibili e vulnerabili. L'opaco di cui ci parla Calvino è un dispositivo narrativo ed epistemologico che ha la capacità di farci apprezzare i limiti dell'apparire, "un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è", poiché lo sguardo che emerge dall'invisibile è anche quello dell'oggetto silenzioso che resiste allo sguardo e alla conoscenza umana, ciò che farà concludere al signor Palomar che "l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo" (RR, II, 969).<sup>3</sup>

Binswanger ha scritto che non bisogna confondere la fenomenologia scientifica con l'intuizione artistica (24), così come, aggiungiamo noi, bisogna evitare di confondere il soggetto della percezione con il soggetto dell'autore. Tuttavia Binswanger ha subito precisato che ci sono molti punti di vista in comune tra le due realtà e noi abbiamo insistito su una sorta di contiguità tra l'opacità della percezione e l'opacità della scrittura. In effetti, il terreno comune su cui si può studiare l'incontro tra la fenomenologia filosofica da una parte e la letteratura dall'altra per Calvino può essere costituito solo dall'etica della scrittura. La scrittura, come ha scritto Giulio Angioni, non è solo attività segnica ma anche attività fabril, manuale: nella scrittura, atto tecnico e atto di

---

<sup>3</sup> La mia analisi non esclude gli intenti "decostruttivi" riscontrabili nella prosa *Dell'opaco* e segnalati da Ulla Musarra-Schroeder, che facendo ricorso alla categoria derridiana della *différance* ha fatto notare il movimento dinamico tra i due termini della dicotomia opaco/aprico in quanto ogni termine non può che esistere come effetto dell'altro (68-69). Mi sembra tuttavia più importante sottolineare come la riduzione fenomenologica presente in *Dell'opaco* non esprima tanto un'istanza conoscitiva o una perplessità di fronte alla complessità del reale, quanto piuttosto il riconoscimento che esiste un mondo anteriore alla conoscenza e alla scrittura, aprendo la strada ad una riflessione etica.



comunicazione trovano una loro particolare unità, e l'antropologia tende a considerare questa unità realizzatasi nella scrittura come un qualcosa di primigenio e costitutivo della specie umana la quale appare non solo il soggetto della scrittura ma anche il soggetto *alla* scrittura (116).

La riflessione sul senso della scrittura costella l'opera di Italo Calvino che non si limita ad apprezzarne la dimensione antropologica e che finisce per superare la stessa dimensione fenomenologica intesa come intuizione categoriale. La direzione privilegiata da Calvino è quella dell'etica della scrittura che si inserisce nel quadro di un ripensamento del senso delle operazioni che costituiscono il sapere umano alla fine del secondo millennio. In questo atteggiamento egli appare vicino proprio al Plinio da lui studiato, che rifletteva a sua volta e a suo tempo sulle invenzioni, come quella dell'alfabeto, che hanno determinato le specifico umano nella cultura occidentale.

### III. Etica della scrittura e autobiografia

In un breve saggio del 1982 Calvino riassume molto efficacemente la storia della scrittura, dalle origini cuneiformi nella Bassa Mesopotamia, alla scrittura geroglifica degli Egiziani, fino alla scrittura alfabetica che nasce sulle coste della Fenicia. ("Prima dell'alfabeto" in *S*, I, 447-54). In un altro saggio, *La penna in prima persona*, Calvino sostiene che il primo scrittore a considerare gli strumenti e i gesti della propria attività come vero soggetto dell'opera è stato Guido Cavalcanti che nel sonetto *Noi siamo le triste penne isbigottite* fa parlare in prima persona le penne e gli strumenti della propria scrittura. Si tratta di un esempio significativo in cui la scrittura si svela come tale rendendo lucidamente straniata la figura del poeta (*S*, I, 361-68). Calvino afferma che dopo Cavalcanti i poeti preferiscono dimenticarsi che mentre scrivono stanno scrivendo e non facendo qualcosa d'altro (*S*, I, 361). Questa mancanza di attenzione alla scrittura è esemplare in Petrarca e occorre attendere Mallarmé per vedere affiorare un'implicita coscienza "che le parole scritte sono proprio scritte e che il buio della notte non è altro che il nero del calamaio" (*S*, I, 362).

Quando Calvino è indotto a riflettere sui motivi che stanno alla base della sua attività di scrittore — come accade nelle risposte all'inchiesta di "Libération" *Pourquoi écrivez-vous? 400 écrivains répondent* (22 Mars 1985, p.85) —, egli conferma di essere interessato a riflettere non solo sulle motivazioni della scrittura, ma anche sullo statuto particolare della comunicazione scritta. Egli si dichiara sempre insoddisfatto di quello che scrive:

Scrivere è sempre stato cercare di cancellare qualcosa di già scritto e mettere al suo posto qualcosa che ancora non so se riuscirò a scrivere.  
(*S*, I, 1863)

Egli dichiara inoltre di scrivere per imparare qualcosa: "un qualche sapere o competenza specifica, oppure quel sapere più generale che chiamano 'esperienza

della vita” (S, 1864).

La scrittura per Calvino è un’attività, una pratica che consente agli esseri umani di accedere per via indiretta all’esperienza della vita e di maturare una sapienza e una competenza che diversamente non sarebbero possibili. Ma egli è altrettanto consapevole che “il mondo esterno è sempre là e non dipende dalle parole”; nel saggio su *Mondo scritto e mondo non scritto* egli preciserà che il mondo esterno è “irriducibile alle parole, e non c’è linguaggio, non c’è scrittura che possano esaurirlo” (S, I, 1868). Per questa ragione le storie che si possono raccontare sono caratterizzate da un duplice e contraddittorio movimento: “da una parte dal senso dell’ignoto e dall’altra da un bisogno di costruzione, di linee tracciate con esattezza, d’armonia e geometria” (S, I, 1870). Calvino non sogna un ritorno all’analfabetismo e rimpiange tutto quello che si è perduto nell’uso della scrittura senza tuttavia dimenticare che i guadagni superano le perdite. Lo scrittore ligure coglie anche il legame tra l’uso della scrittura alfabetica (e quindi della lettura) con il tipo particolare di razionalità che si è sviluppata in occidente:

Leggere, più che un esercizio ottico, è un processo che coinvolge mente e occhi insieme, un processo d’astrazione o meglio un’estrazione di concretezza da operazioni astratte. . . .

(S, I, 1871)

La lettura, come la scrittura, appare condizionata dal processo di linearizzazione del significato introdotto dalla scrittura alfabetica, che ha prodotto un livello di astrazione e di formalizzazione tale da consentire l’emergere di uno statuto veritativo caratterizzato dalla stabilità logica e concreta del significato (Fontana 46).

Italo Calvino sviluppa la dimensione antropologica e quella fenomenologica della scrittura in una direzione etica e in questa maniera condivide alcuni aspetti essenziali con la riflessione filosofica che mira “all’esercizio dello scrivere, in quanto esercizio, *ethos* e luogo del sapere” (Sini 1993: 49). La dimensione filosofica della scrittura di Calvino non punta alla descrizione, come si è visto in maniera esemplare nella prosa *Dell’opaco*. Più che la descrizione di un mondo esterno questo esercizio si pone come la cosa stessa vista nel suo segno, quello che Carlo Sini chiama “foglio-mondo” (49). Questo tipo di esercizio, aggiunge Sini, appare delimitato dal nulla della pratica della scrittura, e trova il proprio soggetto non nella voce pubblica, ma nell’io che traccia sulla pagina l’orizzonte del foglio-mondo annullandovisi (50). Il luogo ideale della scrittura coincide con il nulla, e questo nulla svolge una precisa funzione come orlo della pagina scritta, ad un tempo come condizione della sua esistenza e condizione della sua finitezza (51).

Tra i tanti esempi che testimoniano la presenza feconda di questo tipo di riflessione filosofica all’interno della scrittura di Italo Calvino — su cui si è soffermato recentemente anche Marco Belpoliti (83-85) — rimane significativa la

conclusione del *Barone rampante* (1957). Dopo la scomparsa dell'ormai agonizzante barone trascinato nel vento su di una mongolfiera, la parola spetta al narratore, il presunto fratello di Cosimo, che, indicando il nulla da cui si origina la scrittura, esplicita l'assenza di senso di una vita vissuta interamente sugli alberi, all'interno di quello che viene chiaramente presentato come il bosco della scrittura:

Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era *un ricamo fatto sul nulla* che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.

(RR, I, 777)

Riflessioni di questo tipo segnano non solo questo romanzo in tutte le sue parti, ma anche l'intera produzione artistica di Italo Calvino e ne costituiscono la parte forse più interessante e vitale. Di fronte a queste riflessioni si comprende come la scrittura di Calvino (e quindi la sua idea di letteratura) non si riduca alla dimensione estetica paga di se stessa, o ad una ricerca di tipo epistemologico, ma aspiri ad un'ulteriore dimensione formativa e autoformativa.

Alla dimensione puramente letteraria e psicologica della scrittura Calvino preferisce la riflessione etica ed ermeneutica che trova nell'autoriflessività il suo gesto tipico e caratterizzante. Si tratta di una scrittura che, nelle parole di un filosofo,

fa vedere il fare che fa, non nasconde la mano che ha lanciato il sasso, non ripone la penna nel taschino come se fosse la cosa più naturale e ovvia del mondo averla e usarla.

(Sini 48)

Per queste sue caratteristiche la scrittura di Calvino allude costantemente ad una verità filosofica che consiste nella costruzione di un soggetto autore che si rende conto dei limiti della sua stessa pratica. Il soggetto autore, così come il soggetto filosofico, esiste solo all'interno della scrittura e ne è prodotto, non è mai compiuto e si trova "sospeso" sul nulla, imparando così a tollerare la relatività e la parzialità della sua verità (Sini 96). Si tratta di un soggetto sdoppiato, nettamente riconoscibile nella scrittura di Calvino, come si è visto nella conclusione del *Barone rampante*: da una parte sta il soggetto che scrive e dall'altra quello che riflette sui limiti dell'operazione della scrittura. In termini



narratologici occorrerebbe parlare della figura dell'autore che trova la sua controfigura nel narratore.

L'etica della scrittura e la produzione di un soggetto filosofico nella scrittura di Calvino si traducono inevitabilmente nell'esigenza di rendere autobiografico questo soggetto. È in questa aspirazione che la scelta del foglio-mondo radicata nel nulla della scrittura si rivela come una metafora della vita. È questa la lezione che apprende il barone rampante vivendo nel bosco della scrittura, nelle parole del fratello: "Insomma, Cosimo, con tutta la sua famosa fuga, viveva accosto a noi quasi come prima" (614). Tra il mondo fantastico e il mondo reale, tra il mondo visibile e il mondo invisibile si stabilisce un impercettibile punto di contatto, vitale ed esistenziale che rende speculari le storie fantastiche e quelle realistiche, come quelle che Cosimo raccontava:

Insomma, gli era presa quella smania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute e che a rievocarle riportano con sé tutto un mare d'ore passate, di sentimenti minuti, tedii, felicità, incertezze, vanaglorie, nausea di sé, oppure quelle che ci s'inventa, in cui si taglia giù di grosso, e tutto appare facile, ma poi più si svara più ci s'accorge che si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo.

(676)

Le storie che si possono raccontare nella scrittura, siano esse realistiche o fantastiche, rimangono sempre una metafora della vita. Non è un caso che Calvino abbia affiancato alla scrittura fantastica una scrittura più direttamente autobiografica ed è significativo che in questo secondo tipo di scrittura raggiunga conclusioni analoghe a quelle raggiunte nel primo. In sostanza, Calvino rifiuta di ricondurre l'interpretazione del passato ai feticci del presente, come se il presente fosse un'esperienza piena e non continuamente differita. Egli riconosce che il passato è l'interpretazione che ne facciamo nel presente, ma al tempo stesso riconosce la non presenza a sé del presente, l'oscurità dell'istante vissuto, che è tutta l'esperienza del presente possibile nella scrittura (Carrera 150-51).

I racconti fantastici della trilogia dei *Nostri antenati*, pur rimanendo aperti alle più diverse interpretazioni, possono essere letti in termini di biografia e autobiografia privata e collettiva in cui emergono preoccupazioni storico-politiche ed esistenziali. Anche in questo progetto si deve sottolineare l'attenzione di Calvino per la dimensione antropologica della letteratura, che si esprime nel delineare la trama di un soggetto storico-psicologico che non mira solo a farsi mediatore delle esperienze socialmente consolidate e condivise, ma al tempo stesso intende proporsi con una creazione originale capace di dare senso a ciò che, nella situazione esistenziale, si è fatto oscuro, perché mutato e nuovo. Ma ancora una volta, nel cuore stesso dei *Nostri antenati* la dimensione antropologica si traduce in una riflessione etica.

Il tema del reduce sembra essere al centro del *Visconte dimezzato* (1952) e la distanza temporale, legata ad una diversa ambientazione, non rende meno crude e

drammatiche le esperienze traumatiche della guerra che Calvino aveva vissuto direttamente, per aver partecipato attivamente alla Resistenza armata contro il fascismo.<sup>4</sup> Questa esperienza rimane l'evento centrale dell'esperienza umana ed artistica di Calvino e della biografia collettiva degli italiani. Il distacco dalla politica attiva sembra essere al centro del *Barone rampante*, che da questo punto di vista racconta il distacco dalla politica attiva e dal Partito comunista operato da Calvino nel 1957. L'ideale autobiografia privata e biografia collettiva si conclude poi (ma questo poteva anche essere il punto di partenza) nel *Cavaliere inesistente* (1959), con una riflessione sulla conquista della pienezza dell'essere che rimane aperta al futuro e all'utopia ma che, al tempo stesso, non può che trasformarsi in un'ulteriore riflessione sul nulla. Questa riflessione apre la strada all'etica della scrittura, alla considerazione della pratica che fonda il sapere e la soggettività umana. Nell'ultimo romanzo della trilogia ritorna ancora una volta la tematizzazione della scrittura come luogo centrale del racconto, affidato a un "io" completamente fuori dalla narrazione, alla voce "distante" della monaca scrivana:

La presenza di un'"io" narratore fece sì che parte della mia narrazione si spostasse dalla vicenda all'atto stesso dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco.

(Postfazione ai *Nostri antenati*, 1960; in *RR*, I, 1218)

L'etica della scrittura costituisce il punto di approdo che Calvino raggiunge anche negli scritti più direttamente autobiografici come il *Ricordo di una battaglia*, un racconto pubblicato sul *Corriere della sera* il 25 aprile 1974, che tra l'altro conferma la persistenza di una riflessione sulla violenza e la Resistenza anche nell'ultimo Calvino. È il caso di ricordare che Calvino aveva partecipato personalmente alla lotta armata durante la guerra civile e che, pur avendo scritto molto sulla guerra partigiana, non si era mai raffigurato apertamente nei panni del combattente come accade invece in questo racconto. Il *Ricordo di una battaglia* rievoca la battaglia di Baiardo (un paese a nord di San Remo) che si svolse il 17 marzo 1945. Calvino militava allora col nome di battaglia di "Santiago" nel I battaglione, comandato da Gino, della II divisione garibaldina "Felice Cascione", II distaccamento, comandato da Olmo (Ferrua 97).

In questo racconto Calvino vuole ricordare; da tanto tempo la sua memoria non si spingeva a quegli eventi, ma in tutto questo tempo egli pensava che quei ricordi in qualsiasi momento sarebbero stati a sua disposizione. Ora che è giunto

---

<sup>4</sup> Si veda su questo aspetto l'ampia documentazione pubblicata da Pietro Ferrua (1991), il quale sostiene che si è molto esagerato sull'impreparazione di Calvino come partigiano e come uomo d'armi. Egli ricorda tra l'altro che lo scrittore prima di partecipare alla Resistenza aveva un regolare porto d'armi e accompagnava, sia pure malvolentieri, il padre a caccia di cinghiali (89-90).

il momento di fare emergere il passato nel momento presente Calvino si rende conto di non poter più possedere la pienezza del passato: esso appare come un granello depositato nella “sabbia mentale” e seppellito da miliardi di altri granelli. Affiora in questa prosa l'immagine della sabbia composta da minutissimi punti che, come ha visto Marco Belpoliti, assume un ruolo centrale nell'immaginario calviniano. L'immagine puntiforme e pulviscolare, impalpabile e leggera della sabbia costituisce infatti per Calvino “la grana stessa del mondo . . . l'emblema della forma del mondo” e della scrittura (Belpoliti 108-09). La sabbia come immagine e fondamento impalpabile della scrittura emerge anche in un luogo memorabile delle *Lezioni americane*:

Comunque tutte le “realtà” e le fantasie possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto.

(S, I, 714)

Nel *Ricordo di una battaglia* ritorna, dunque, la riflessione etica sulla scrittura, cioè sulla rete fittissima dei segni alfabetici che si susseguono sulla pagina come granelli di sabbia. La memoria si indirizza ad un mattino particolare e al risveglio di un distaccamento partigiano che si mette in marcia per un bosco al comando di Olmo per andare a combattere. Il ruolo di Calvino è quello del “portamunizioni”. La colonna di partigiani è diretta verso un paese delle Prealpi marittime tenuto dai bersaglieri repubblicani. Calvino non vuole raccontare la “storia” di quella giornata secondo la logica ricostruttiva del dopo. Ecco allora che questo racconto si presenta come un vero e proprio esercizio di memoria in cui l'accento cade sul presente della scrittura, considerata come il luogo effettivo di formazione della soggettività che, come accade anche negli altri scritti autobiografici di Calvino, rimane una presenza precaria, esposta alla crisi nel momento stesso in cui intende cogliere nel vivo l'esperienza del suo farsi:

Molte cose dovrei ancora aggiungere per spiegare com'era questa guerra in quel luogo e in quei mesi, ma anziché risvegliare i ricordi tornerei a ricoprirli con la crosta sedimentata dei discorsi di dopo, che mettono in ordine e spiegano tutto secondo la logica della storia passata, mentre adesso ciò che voglio riportare alla luce è il momento in cui abbiamo piegato per un sentiero. . . .

(RR, III, 52)

In quell’“adesso” è da riconoscere precisamente l'istanza del presente e il riconoscimento del suo carattere vuoto nella scrittura che non può quindi narrarlo compiutamente. Come accadeva in *Dell'opaco* dove la visione spaziale avveniva



a partire dal un punto cieco del corpo, allo stesso modo qui, nel *Ricordo di una battaglia*, il ricordo viene proiettato nel tempo a partire dal punto oscuro dell'istante presente: "adesso ciò che voglio riportare alla luce. . . ."

Questo esercizio della memoria parziale e relativa che si sovrappone a tratti all'immaginazione nasce dal tentativo di esorcizzare l'esistenza di molte lacerazioni nel tessuto del ricordo, evitando al tempo stesso di sovrapporre l'interpretazione del dopo all'immediatezza lontana dell'evento: "Se mi concentro su questo dettaglio ingrandito è per non accorgermi di quanti strappi ci sono nella mia memoria" (54). In questa maniera Calvino finisce per abbandonare il terreno memoriale e sceglie la riflessione sulla memoria, sul processo del ricordo e, come si è visto, sulla scrittura. Ecco allora che in luogo dei ricordi abbiamo delle domande: Perché ricordo questo e non quello? Sto distruggendo il passato o lo sto salvando? La parzialità del ricordo è anche sensoriale e appare poi governato dall'udito e non dalla vista. Egli ricorda i canti e le grida di vittoria dei fascisti che in un primo momento erano stati scambiati per partigiani. Il ricordo si conclude con la fuga dei partigiani che rimangono sbandati in territorio nemico. Qui finisce il ricordo della battaglia: piuttosto che il ricordo della battaglia, colto nella presunta pienezza del momento presente, abbiamo il senso del differire del tempo presente cristallizzato nella scrittura, unitamente all'opacità non solo del tessuto memoriale, ma della stessa realtà evocata, che tuttavia appare segnata da un evento traumatico: la morte di un compagno, Cardù.

La notte del morto nel paese nemico vegliato dai vivi che non sanno più chi è vivo e chi è morto. La notte di me che cerco nella montagna i compagni che mi dicano se ho vinto o se ho perso. La distanza che separa quella notte di allora da questa notte in cui scrivo. Il senso di tutto che appare e scompare.

(RR, III, 58)

La conclusione del racconto, come si vede, ci riporta alla scrittura e al senso del nulla, all'oscurità, al buio fitto in cui essa nasce e scompare. Il valore etico di questa riflessione che accompagna l'intera carriera di Calvino non è stato finora sufficientemente colto. È vero, come si è sottolineato da più parti, che Calvino, sia negli scritti autobiografici che in quelli fantastici, non appare interessato ad una piana narrazione della vita e si concentra su prove di iniziazione che rimangono irrisolte. Inoltre, si è giustamente riconosciuto che egli non ha voluto dotare i suoi personaggi di un'identità a tutto tondo né sul piano fisico né su quello psicologico, e che nel *Sentiero* e nei *Nostri antenati* insiste piuttosto sul dualismo interiore di ciascuno e sul tema della reversibilità delle scelte (Milanini 1990: 58-59). Tuttavia occorre riconoscere che le scelte narrative di Calvino si manifestano all'interno di una concezione etica della scrittura: attraverso continui riferimenti e richiami egli ci ricorda come noi diventiamo soggetti liberi in forza della pratica strumentale della scrittura alfabetica e come, quindi, siamo condannati alla passione della verità della

scrittura, ma al tempo stesso ne siamo soggetti e dipendiamo da essa nella costruzione della nostra identità.

Il riconoscimento che la scrittura è orlata dal nulla e che non c'è nessuna garanzia trascendentale di significato non conduce Calvino a posizioni nichiliste e antinarrative, ma lo spinge ad concentrare la sua attenzione sulla precarietà delle costruzioni umane che vivono unicamente all'interno delle pratiche che le hanno create. Del resto, come egli stesso ammette, la presenza del nulla o l'assenza come principio indispensabile di tutto ciò che è, oltre che essere un pensiero riscontrabile nell'antica sapienza religiosa del *Tao Tê Ching*, è un'intuizione che scrittori e poeti hanno spesso sfiorato, ma che attende ancora d'essere esplorata fino in fondo (*Lezioni americane*, Note e notizie sui testi, in *S*, II, 2972).

La dimensione etica della scrittura di Calvino rappresenta un punto di approdo estremamente originale e importante specialmente se si pensa alla situazione attuale della letteratura e delle scienze umane in cui si parla sempre più spesso non solo e non più tanto di interdisciplinarietà quanto piuttosto di ibridismo tra le diverse discipline e di rottura dei rigidi confini delle varie aree disciplinari. In anni più o meno recenti si è parlato giustamente della contiguità tra il discorso scientifico e quello letterario, ma si è anche chiarito che l'integrazione tra le diverse dimensioni è destinata a rimanere un sogno (Battistini). Oggi la situazione non sembra mutata, nel senso che si tratta ancora di mostrare l'artificiosità della dicotomia tra il presunto io "oggettivo" dello scienziato e quello cosiddetto "soggettivo" del poeta, a maggior ragione quando si parla di scienze umane; ma al tempo stesso si avverte anche l'esigenza di una vera e propria etica della scrittura, nel senso esplorato da Calvino in sintonia con tendenze significative della filosofia contemporanea. L'importanza dell'etica della scrittura emerge, per esempio, in due settori cruciali delle scienze umane come la psicanalisi e l'antropologia, dove in questi anni è venuta alla luce una problematica relativa all'uso delle memorie autobiografiche in sede scientifica.<sup>5</sup>

Nell'antropologia americana, soprattutto dopo la pubblicazione dell'autorevole antologia critica intitolata *Writing culture* (1986), si parla sempre più di una poetica e di una politica dell'antropologia, riconoscendo il carattere politico e ad un tempo personale di ogni scrittura, fino ad incoraggiare forme di integrazione tra quello che si definisce l'*etnografic self* e quello che invece viene visto come il *personal self*. Tuttavia le varie forme di integrazione e ibridismo tra letteratura e antropologia, nelle intenzioni dei protagonisti di questa nuova stagione dell'antropologia americana, non devono rimuovere l'oggetto di studio, ricoprendolo di narcisistici riferimenti autobiografici (Bruner 6).

Nelle scienze umane riemerge dunque quella problematica temporale che

<sup>5</sup> Si veda a questo proposito E. Loftus-K. Ketcham, *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*. Un punto di vista opposto si può vedere in Leonore Terr, *Unchained Memories: True Stories of Traumatic Memories, Lost and Found* e in Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery*.

abbiamo individuato nella memoria autobiografica di Italo Calvino, *Il ricordo di una battaglia*, dove lo scrittore ci porta a riconoscere che la vita non può coincidere con se stessa e che, se si deve dichiarare la crisi dell'ideologia della rappresentazione obiettiva della vita privata e/o collettiva, si dovrebbe con altrettanta sollecitudine mettere in crisi proprio l'ideologia diametralmente opposta della possibilità di una "costruzione" arbitraria della realtà resa possibile da una malintesa e inconsistente ontologia del linguaggio. Calvino riconosce che la scrittura come pratica umana è alla base della costruzione della soggettività, una soggettività che esiste solo nella scrittura pur rimandando continuamente e necessariamente al mondo non scritto. È proprio la riflessione etica sulla scrittura, non tanto la natura dialogica del linguaggio, che consente a Calvino di pensare una soggettività extra-individuale. Ma anche la soggettività extra-individuale può vivere solo all'interno della scrittura e deve quindi essere prodotta dalla mano che scrive, intrinsecamente legata all'esperienza vitale e autobiografica.

#### IV. Conclusione

Etica della scrittura e autobiografia, con i loro presupposti antropologici e fenomenologici, sono al centro di un altro racconto autobiografico di Italo Calvino, *La strada di San Giovanni* (1962). Calvino racconta come insieme al fratello egli doveva accompagnare il padre a San Giovanni per aiutarlo a portare a casa le ceste di frutta e di verdura, diventate tanto più importanti durante la guerra, quando nella generale penuria la famiglia Calvino dipendeva da una sorta di economia domestica legata al potere di San Giovanni. Matura qui la consapevolezza di una "divergenza" di fondo con il padre, al punto da rendere difficile la comunicazione:

Parlarci era difficile. Entrambi d'indole verbosa, posseduti da un mare di parole, insieme restavamo muti, camminavamo in silenzio a fianco a fianco per la strada di San Giovanni. Per mio padre le parole dovevano servire da conferma alle cose, e da segno di possesso; per me erano previsioni di cose intraviste appena, non possedute, presunte. . . . Per me le cose erano mute. Le parole fluivano fluivano nella mia testa non ancorate a oggetti, ma ad emozioni fantasie presagi.

(RR, III, 11)

Bastava poi un piccolo stimolo per mettere in moto la catena delle immagini nella mente di Calvino che camminava muto a fianco del padre; e in quella fantasia, incline a volte alla ironia che si esprimeva nell'invenzione di nomi falsi per le piante tanto amate dal padre, Calvino vede un segno di resistenza, un'intenzione polemica che continua ancora nella vita presente dello scrittore che sente comunque di dover ancora accompagnare il padre a San Giovanni.

È possibile riconoscere in queste note autobiografiche di Calvino l'emergere di alcune ombre edipiche che sono legate al fatto stesso che — come ha suggerito Derrida nella sua *Farmacia di Platone* (1972), dove ha parlato della



relazione padre/figlio come espressione del rapporto oralità/scrittura — il padre (inteso come padre del logos) abita nel discorso “vivente”, per cui scrivere significa innanzitutto allontanarsi dalla presenza del padre. La specificità della scrittura, secondo Derrida, consiste proprio in rapporto all’assenza del padre che può manifestarsi in modi diversi, dall’allontanamento alla morte naturale o violenta, fino al parricidio.

Da questo punto di vista la decisione di Calvino di mettere un orfano a protagonista della sua prima prova romanzesca assume una nuova connotazione che insiste proprio sul ruolo della scrittura come luogo della distanza dal padre e dall’esperienza vissuta che non potrà mai essere posseduta e raccontata pienamente. Come accade nel finale del *Sentiero* — dove Pin si incammina per la strada delle lucciole tenendo per mano una figura paterna come il Cugino — nel movimento della scrittura si manifesta contraddittoriamente anche la richiesta di un’assistenza, possibile o impossibile, rivolta al padre, di cui si sollecita la presenza nel momento in cui si pretende di farne a meno. È questo anche il senso profondo del desiderio di Calvino di ripercorrere assieme al padre la strada di San Giovanni che costituisce dunque un richiamo all’esperienza vitale a cui la letteratura si rivolge continuamente pur dovendo inesorabilmente staccarsi da essa.

In effetti, Calvino riconosce nel padre, e non nella madre, quella “passione feroce” e quel “dolore a esistere” che sente in se stesso e che rappresenta la molla della ricerca intellettuale, etica e autobiografica, spinta fino allo “spreco” di se stessi (15). Ma la strada di San Giovanni gli appare ora sempre più lontana, così come lontano appare lo sfondo naturale in cui si collocava; continua tuttavia il “rovello” dei pensieri di allora che si manifesta ora all’interno della scrittura e della letteratura che per Calvino può ancora dare un senso al tutto:

Cos’era la natura? Erbe, piante, luoghi verdi, animali. Ci vivevo in mezzo e volevo essere altrove. Di fronte alla natura restavo indifferente, riservato, a tratti ostile. E non sapevo che stavo anch’io cercando un rapporto, forse più fortunato di quello di mio padre, un rapporto che sarebbe stata la letteratura a darmi, restituendo significato a tutto, e d’un tratto ogni cosa sarebbe divenuta vera e tangibile e possedibile e perfetta, ogni cosa di quel mondo ormai perduto.

(25)

In questa nota autobiografica ritorna la riflessione sul ruolo della letteratura e questa volta non solo per indicare la necessità di un’idea ampia del fatto letterario che sappia far propri i risultati più avanzati della ricerca delle scienze umane. L’approdo all’etica della scrittura si accompagna così ad una lucida riflessione sul ruolo specifico della scrittura letteraria. Per Calvino il mondo e la vita appaiono privi di senso e solo la letteratura gli sembra poter dare un significato potenziale alle storie del mondo e della vita. Lo dirà per l’ultima volta e in maniera esemplare nelle *Lezioni americane*:

Ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone e la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse, senza principio né fine. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco di opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di letteratura.

(S, I, 679)

In queste note Calvino rivendica il valore della letteratura finzionale che si regge sul rapporto tra l'autore e il narratore da una parte e il lettore dall'altra, i quali stabiliscono un patto basato sulla sospensione della referenzialità proprio per dare un senso a ciò che non lo ha. Ma Calvino insiste soprattutto sul fatto che la letteratura diventa fatto privato e autobiografico, non solo perché lo scrittore crea concretamente l'opera nella *parole* staccandola dal fondo indistinto della *langue*: la letteratura per lui non presenta insomma solo una possibilità stilistica, ma anche una possibilità esistenziale e antropologica, individuale e collettiva che rimane sempre al fondo dell'immaginario letterario. La leggerezza dello stile letterario per Calvino non è una qualità o un effetto del linguaggio, poiché egli crede

nell'esistenza di un mondo non scritto e che la letteratura viva nella sfida di questo non scritto con cui deve continuamente misurarsi, cercando di raggiungerlo, di catturarlo, in una caccia/un inseguimento che non avrà mai fine.

(S, II, 2979)

Per questa ragione nelle *Lezioni americane* accanto ad Ovidio, che esprime la metamorfosi attraverso il linguaggio e potrebbe credere alla non esistenza del mondo, compare Lucrezio, che invece crede sicuramente al mondo di cui vuole parlare.

La letteratura rimane per Calvino strettamente legata ad una dimensione antropologica e costituisce il terreno privilegiato dell'esperienza simbolica, un'esperienza in cui il soggetto non si trova contrapposto all'oggettività del mondo e nella quale acquistano senso e valore, a un tempo, tanto il soggetto storico quanto il mondo, l'uno in funzione dell'altro. Il radicamento antropologico dell'esperienza simbolica e letteraria in Italo Calvino si misura continuamente con una tenace etica della scrittura che in questa maniera non si riduce ad una riflessione metalinguistica, antinarrativa e puramente incentrata sul codice linguistico. Calvino non spinge la sua ironia fino al punto di cancellare la propria scrittura e il proprio io dal racconto e il suo scopo non è quello di fare esplodere il codice, perché è solo attraverso il codice linguistico e in particolare attraverso la scrittura che il mondo e l'io possono prendere forma. Sarà un "foglio-mondo", una forma sospesa sul nulla, ma sarà sempre una forma introdotta nel non-senso del mondo, un luogo in cui l'io della scrittore può tessere il suo problematico racconto.

University of Oregon

## Bibliografia

- Angioni Giulio, *Fabrilità e segnicità: osservazioni sulla scrittura*, in *Il sapere della mano. Saggi di antropologia del lavoro*, Palermo, Sellerio, 1986, pp.116-28.
- Altan Carlo Tullio, *Soggetto, simbolo e valore. Per un'ermeneutica antropologica*, Milano, Feltrinelli, 1992.
- Basile, G., *Lo cunto de li cunti*, a c. di Michel Rak, Milano, Garzanti, 1986.
- Battistini Andrea, *Letteratura e scienza*, Bologna, Zanichelli, 1977.
- Bazzocchi Marco Antonio, *L'immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Bologna, Pendragon, 1996.
- Belpoliti Marco, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.
- Bertone Giorgio, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.
- Bertoni Roberto, *Int'abrigu int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia, 1993.
- Binswanger Ludwig, *Per un'antropologia fenomenologica*, Milano, Feltrinelli, 1995. (Traduz. di *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1955.)
- Briosi Sandro, *L'autore e il narratore*, Cosenza, Marra, 1995.
- Califano Mimma Bresciani, *Uno spazio senza miti. Scienza e letteratura: quattro saggi su Italo Calvino*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- Bruner Edward M., "The Ethnographic Self and the Personal Self," in *Anthropology and Literature*, a c. di Paul Benson, Urbana, University of Illinois Press, 1993, pp. 1-26.
- Calvino Italo, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a c. di M. Barengi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991-1994, 3 vols.
- \_\_\_\_\_, *Saggi (1945-1985)*, a c. di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, 2 vols.
- Carrera, Alessandro, *L'esperienza dell'istante. Metafisica, tempo, scrittura*, Milano, Lanfranchi, 1995.
- Cirese A. M., *Calvino studioso di fiabistica*, in *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, a c. di D. Frigessi, prefazione di C. Segre, Bergamo, P. Lubrina, 1988, pp. 17-26.
- Clifford J.- Marcus George E. (a c. di), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography: A School of American Research Advanced Seminar*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- Comparetti D., *Novelline popolari italiane*, Bologna, Forni, 1968.
- Conci D. A., *Fenomenologia della metamorfosi*, in *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, introduzione di Alberto M. Cirese, Napoli, Guida, 1991, pp. 457-70.
- Conidi R. B., *Temi e variazioni*, in *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, introduzione di Alberto M. Cirese, Napoli, Guida, 1991, pp.449-55.
- Dedola R., *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*. Milano,



Franco Angeli, 1992.

Derrida Jacques, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano, 1989. (Traduz. di *La dissémination*, Paris, Editions du Seuil, 1972.)

Ferrua P., *Italo Calvino a San Remo*, Famija Sanremasca, San Remo, 1991.

Fontana Carlo, *La scrittura della filosofia. Platone, Vico, Nietzsche*, Cerusco L. (Cuomo): Hestia, 1994.

Galimberti Umberto, *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Husserl Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Milano, Il Saggiatore, 1965. (Traduz. di *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Nijhoff, Den Haag, 1952.)

Gauthier A., *Du visible au visuel. Anthropologie du regard*, Paris, Puf, 1996.

Jesi F., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.

Lavinio C., *Calvino (ri)scrittore di fiabe*, in *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

Lewis Herman Judith, *Trauma and Recovery*, New York, Basic Books, 1992.

Loftus-K. Ketcham E., *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*, New York, St. Martin's Press, 1994.

Mancini Roberto, *L'ascolto come radice. Teoria dialogica della verità*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995.

Manganaro M., *Myth, Rhetoric, and the Voice of Authority. A Critique of Frazer, Eliot, Frye and Campbell*, New Haven, Yale University Press, 1992.

Marion J.-L., *La croisée du visible*, Paris, Puf, 1996.

Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965. (Traduz. di *Phénoménologie de la perception*, Paris, PUF, 1945.)

Milanini C., *Natura e storia nel Sentiero di Italo Calvino*, "Belfagor" 40.5 (1985), 529-46.

———, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

Musarra-Schroeder U., *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.

Perrone U., *Nonostante il soggetto*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995.

Petrini M., *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine, Del Bianco, 1983.

Ponzio Augusto, *Scrittura, dialogo alterità tra Bachtin e Lévinas*, Firenze: La Nuova Italia, 1994.

Sini Carlo e Fabbrichesi Leo Rossella, *Variazioni sul foglio-mondo. Peirce, Wittgenstein, la scrittura*, Cerusco L. (Como), Hestia, 1993.

Terr Leonore, *Unchained Memories: True Stories of Traumatic Memories, Lost and Found*, New York, Basic Books, 1992.



## The Discovery of the South as an Alien Place and Rossellini's Precocious Critique of the West in *Viaggio in Italia*

In the early fifties, as memories of the war were being swept away at an increasingly faster rate, Italy started to discover its own geographical and cultural variety.<sup>1</sup> Journalistic reportages, both published and broadcast, multiplied, turning journeying *per se* into a fascinating tool of self-discovery.<sup>2</sup> My intent in this paper is to analyze how, within such a context, the South emerged as a main icon in the 50's and how, more in detail, Rossellini's film *Viaggio in Italia*, contributed to its "cultural" construction. I maintain that Rossellini crafted the image of a "primitive" South in order to cast an extraordinarily precocious, postmodern critique of Western culture. In so doing he was echoing, as I will show, the contemporary work of Neapolitan anthropologist Ernesto De Martino.

Not even a decade after the end of WWII, the large scale production and diffusion of television (1954), of the Vespa motor scooter (1946), and of the compact Fiat cars Seicento (1955),<sup>3</sup> and Cinquecento (1957), largely impacted

---

<sup>1</sup> It is useful to recall that Fascist social practice had made tremendous efforts to homogenize the country both at a pedagogical and at linguistic level (De Grazia; Turi 304-435).

<sup>2</sup> To name only a few films see: Emmer's *Domenica d'agosto* and *Parigi e sempre Parigi* (1951), Antonioni's *Cronaca di un amore* (1950) and *Le amiche* (1955), Germi's *Il cammino della speranza* (1950) and of course, earlier, Rossellini's *Paisà* (1946). Among books there stand out Piovene's *Viaggio in Italia* (1953-1957), Anna Maria Ortese's *Il mare non bagna Napoli* (1953) Rocco Scotellaro's *Contadini del Sud* (1954), Ernesto De Martino's *Il mondo magico* (1948) or *Sud e magia* (1959).

<sup>3</sup> "La '600'. . . [s]egnò una svolta . . . nello sviluppo del paese, dando un contributo significativo al mutamento avvenuto nell'utilizzazione del reddito, nel corso del decennio. Per acquistarla, ci voleva molto meno delle diciassette mensilità di salario necessarie per acquistare una Topolino. Il suo immediato e rapido successo avviò anche una vistosa trasformazione nel costume e nella mentalità collettiva. Erano ormai finiti, con l'arrivo della '600', i tempi in cui la maggioranza degli italiani si spostava una sola volta nella vita, per emigrare o per prestare servizio militare. Con questo nuovo balzo in avanti della motorizzazione, molti italiani cominciarono a far esperienza della libertà e del piacere di muoversi e di comunicare, di uscire dal perimetro geografico e psicologico della routine quotidiana. Cominciò per molti la



the masses' lifestyle.<sup>4</sup> In particular the Vespa and the Fiat cars made easier to travel around, therefore to contact a multifaceted, socially diversified reality. In effect, in the 50's Italy came to terms with what appeared to be its own centrifugal heterogeneity, centered around the emerging dichotomy between North and South. In particular, the South became the focus of socio-political tension and attention simultaneously. In Rossellini's *Viaggio in Italia*, it embodied the mysterious, Dionysian land that could regenerate a "too civilized" Western couple.

In the postwar period,<sup>5</sup> the South had powerfully emerged onto the national scene with Primo Levi's *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) — a book which had stirred up a strong emotional response among readers and, particularly, intellectuals, both in Italy and abroad.<sup>6</sup> Precisely because of Levi's book, many American sociologists, anthropologists and researchers soon flocked to the South, thus granting it international recognition.<sup>7</sup> At the same time, among

'scoperta dell'Italia'" (Bairati 270).

<sup>4</sup> In 1954 there were 88,000 subscribers to the TV, in 1958 a million; between 1950 and 1964 private cars passed from 342,000 to 4670000 and motorcycles from 700000 to 4300000 (Ginsborg 325). As Ginsborg reports, "per i ceti medi e gli strati superiori della classe operaia settentrionale, le scampagnate in macchina divennero presto un'abitudine" (Ginsborg 325).

<sup>5</sup> The situation of the South and of Southern intellectuals had been, during Fascism, one of Gramsci's main concerns. Gramsci, and Croce before him, was one of the first intellectuals to address it, unifying cultural and economic issues under the heading of *questione meridionale*. In the postwar period, the South made it to the front pages of newspapers, mainly through its agrarian battles which reignited after the Communist defeat in the 1948 elections. Further, in 1953 fifteen volumes of a survey sponsored by the government (*Inchiesta parlamentare sulla povertà*) were published. See: Braghin; Marianella Pirzio Biroli Sclavi; Garin 289-342; Alicata, "Benedetto Croce e il Mezzogiorno," *Scritti letterari* 301-04; Spriano.

<sup>6</sup> The book is an account of Levi's personal experience. The author, who had been confined to Lucania for political reasons between 1935 and 1936, describes the life of the local *cafoni*, with deep respect and consideration for their belief system, and he launches the idea of an economic development which should free them from the incredible harshness of their everyday life while also honoring their civilization. Levi's attitude marks an important difference from previous and coeval works about the South, works usually retrospectively referred to as *Letteratura meridionalistica*. While many texts collapse into the same concept poverty and backwardness, generally adopting a patronizing point of view, Levi does not assume that his own cultural formation as a (Jewish) Northern and urban intellectual is inherently better or more valuable than the one of these *cafoni*, even though he tries to render their situation mythic and somehow a-historical through the use of a diffuse lyricism.

<sup>7</sup> G. Peck, D. S. Pitkin, R. Redfield, F. G. Friedmann, L. W. Moss, E. C. Banfield, A. Cornelisen and many others came to Southern Italy and particularly to areas of Lucania, Tricarico, and Matelico to study village and family organization.

other analogous initiatives, a group of Italian intellectuals, technicians, researchers and writers gathered around the journal and printing press *Comunità*,<sup>8</sup> sponsored by the industrialist Olivetti.<sup>9</sup> The South was the birthplace of the *poeta-contadino* Rocco Scotellaro,<sup>10</sup> who became popular as the harbinger of a poor, underdeveloped and yet extremely self-respecting South. Further, it was the place where the Neapolitan scholar Ernesto De Martino conducted his fascinating anthropological surveys.<sup>11</sup>

In particular De Martino, by studying the rural areas of Campania and Basilicata, came to question the superiority of the Western historicist and scientific method. A follower of Croce, De Martino came to the South from an abstract, literary point of view. Quite knowledgeable in the available scholarship about primitivism, he linked the areas he visited to other indigenous areas in the world, and he saw in the local magical practices one of the few tools peasants had in order to cope with existential anxiety. For De Martino the villagers resorted to magic in order to recompose that *presenza* — unity of and within the individual — whose cohesiveness is constantly threatened by the unbearable harshness of everyday life.

De Martino forged himself at the school of Croce's thought and of his *storicismo idealista*. However, even though rooted in Crocean teachings, De Martino attempted to do something which amounted to a paradox from a Crocean point of view. He tried to inscribe in history precisely those "irrational" phenomena that for Croce could only have had an anecdotal value — phenomena that Croce would have not considered worthy of being studied or taken into account in writing history. For De Martino, a historiography of magic would offer scholars new scenarios and an opportunity to grow intellectually, as he indicates in the preface to *Il mondo magico*:

Una interpretazione storicistica del magismo deve costituirsi come reale incremento della nostra consapevolezza storiografica in generale, e pertanto deve essere pronta e

---

<sup>8</sup> The journal, edited between 1946-47 and then from 1949 on, strove to study and promote "forme di intervento mirate ad una modernizzazione guidata dall'utopia dell'incontro tra città e campagna, tra civiltà urbana e civiltà contadina" (Martelli).

<sup>9</sup> Adriano Olivetti is a peculiar figure of progressive industrialist who believed in the essential role of the community in any economic planning and who was also very attentive to the workers' cultural background (Berta 125-62; Occhetto).

<sup>10</sup> Born in Tricarico into a family of peasants and artisans, Rocco Scotellaro seems to embody perfectly the Gramscian notion of *intellettuale organico*. His story can be evinced by the autobiography *L'uva puttanella*, which recounts his childhood in Tricarico, his attending school as a seminarist with the Jesuits (the only way in which his family could provide him with a higher education), and his incarceration because of a political vendetta (Angrisani; Rossi Doria).

<sup>11</sup> His findings were to be published in *Il mondo magico* (1948), *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958), and *Sud e magia* (1959).

aperta alla *conquista di nuove dimensioni spirituali, e alla ulteriore articolazione o addirittura alla totale riplasmazione della metodologia storiografica alla luce delle nuove esperienze.*

(De Martino, *Il mondo magico* 15; Italics mine)

The Neapolitan ethnographer challenges the assumptions of historiography as a scientific discipline and strives to broaden its boundaries, thus facing a problem of an epistemological nature: namely, identifying what could be considered a feasible object for writing history. In so doing he questions Croce's historicism or, more precisely, what he himself defines as the "storicismo pigro, sermoneggiante (o addirittura salmodiante)" of Croce's followers. De Martino pushes his ethnographic "journey" further South. In fact — and much earlier than many postmodernist thinkers — he comes to question the primacy of Western culture and the fact that its blind faith in rationality is used *de facto* as the central parameter against which to measure all other cultures. Referring to the thinking process which underlines the history of magic, De Martino states that such a process "sottopone ad analisi non soltanto il mondo magico, ma anche il modo occidentale di accostarsi ad esso" (*Il mondo magico* 16). De Martino, by openly questioning the presupposition of his own ideological and scholarly formation, anticipates a critique of Western Culture to be massively embraced, in the next decade, by intellectuals and fiction writers alike.

In *Viaggio in Italia* Rossellini gives momentum to De Martino's critique, using the film protagonists, the Joyces, as a litmus paper for Western culture. He fully submerges the couple's Anglo-Saxon propriety into the instinctual vitality of the South, utilizing the journey as an adventure of self-, as well as national, discovery. Needless to say, their British identity, in its all-too-crafted construction, will appear stale and lifeless.

Alexander and Katherine Joyce are a wealthy and childless English couple traveling to Capri in order to sell a house inherited from their uncle Homer. Already on their way to Naples, they seem to be quite bored with each other. Their interaction brings about continuous misunderstandings and escalates to an open, sharp aggressiveness. While Katherine goes by herself to visit different sites such as the Archeological Museum, the cave of the Cumaean Sibyl, the Catacombs, and the sulfur breaks, Alexander goes to Naples and attempts, unsuccessfully, to have an affair. Because of a basic lack of communication and their entanglement in their own ego, any attempt Katherine or Alexander make at improving their interaction is misunderstood by the other. A final, nasty quarrel prompts the two to decide to get a divorce. They cannot discuss the issue, however, because as soon as they have violently voiced the word divorce, they are invited to go to Pompeii to see some excavations. On their way back, while they are in a tense emotional, and quarrelsome state, their car is stopped by a religious procession taking place in a small village. They get out of their car and Katherine is suddenly driven away by the crowd. While she is literally



"incorporated" into a group of people, she calls Alexander for help and the two, surrounded by the crowd, are finally reconciled.

With *Viaggio in Italia* Rossellini goes on a double journey: he travels through a South which is by now quite established as synonymous with cultural "otherness," and he also wanders through the relationship of an estranged couple.<sup>12</sup> In effect, the Joyces did not know how much they had drifted apart from one another. It is the journey which dramatically unveils the emptiness and monotonous customariness of their interaction. By presenting them with a different spatial setting, the journey suspends or rather affects their usual perception of time, thus challenging the identity they had forged for themselves in the metaphoric space of their everyday London life — an identity which reveals itself to be mainly a social self structured around their professions, their acquaintances, and social events. In order for this to happen, however, they have to be faced with a different scenario: namely, a different space. The dynamic of self-knowledge is in fact set in motion by the dialectic of "same" and "other." In the film the "other" is symbolized, jointly, both by one's partner and by the South.

The film opens by suggesting a stereotypical notion of the picturesque South. While credits are scrolling down, we hear a sweet and melancholic Neapolitan song, accompanied by a guitar. Then we see the road unfolding in front of us from the Joyces' point of view through the windscreen, and then, still through the car's side window, the train running parallel to the car.<sup>13</sup> Alexander and Katherine fit the stereotype of the Northern European or British couple who come to visit Southern Italy. They are clearly wealthy, as is indicated both by the car and by Katherine's leopard furcoat. Further, Katherine reads a guide entitled "Italy," and shows a sort of elitist "grand tourist" interest in the archeological sites. Already at the very beginning their conversation seems to be quite stifled and uninteresting. Alexander thinks he should not have come by car to this lazy and noisy corner of the world, and Katherine asks herself if she should write to her mother. Further, from the very beginning, Rossellini stigmatizes their cultural difference and the presumptuousness which goes along with it. The Joyces run into a buffalo herd a couple of times. These encounters juxtapose very sharply — through close-ups of a buffalo and Katherine's face — their urban, technological society, which is metonymically represented by the

---

<sup>12</sup> In English the title has also been *Strangers*, and *The Lonely Woman*. In this latter case the choice is quite one-sided and privileges Katherine's isolation over the couple's crisis.

<sup>13</sup> As José Luis Garnier has pointed out, the length of these two shots "give[s] a curious feeling of continuance, as if the film had begun a lot earlier" (57). Viewing the film over and over again, however, I had the impression, due to the different speeds between the first and the second shot, that the second shot was taken from within the train and not from the car. Such view was also held by Brunette 1990.

car, and the rural and “primitive” South.<sup>14</sup> Between these two encounters Katherine notices a strike of blood on the car’s windshield and, quite disgusted, asks ‘if there is a danger of catching malaria (not by coincidence a “colonial” illness for the British.)’ Thus the “otherness” represented by the South, with its potential disruptiveness of their customary routine, begins to appear threatening. In fact, sitting inside the car, which identifies them as wealthy foreigners, therefore inscribing them into a discourse of hegemony, they also seem to protect themselves from the culture and landscape which surrounds them. Through their gaze, they maintain, nevertheless, an exploratory distance from the landscape. It is in fact the protagonists’ as well as the director’s gaze that plays off, inquires into, and also measures the gap existing between the Joyces and the South, as well as between Katherine and Alexander. In order to analyze the emotional distance between Katherine and Alexander, I want to consider in particular the way Rossellini uses or rather does not use the shot/reverse shot.<sup>15</sup> It is through his avoidance of this kind of shot that Rossellini conveys the couple’s lack of communication. While Katherine and Alexander are sitting in the car during their dialogue at the beginning of the film, there is no shot/reverse shot. The syntax of classical Hollywood movies implies that, when people are talking to each other, they should be filmed in shot/reverse shot, a stylistic feature according to which there is a shot of a character looking at the other, then a cut on the other character who is looked at and who looks back at the first one, and so on. The filmic syntax establishes then, through editing, a dialectical interaction between the characters. What is remarkable in Rossellini is that when he is dealing with the Joyces he almost never uses it. He films the two characters together while they are talking to each other and not separately. When they are inside the car, he juxtaposes them, without positioning the characters’ gaze along those imaginary diagonal lines that give the impression of their dialectical interaction. The Joyces simply occupy the same space, which as a result is not articulated by that spatial discontinuity that the use of shot/reverse shot entails. The lack of such a discontinuity implies that no real communication can take place between Katherine and Alexander.

The same unsettling interaction happens later on, when the two are on the terrace. They are filmed together, side by side, with no alternation of shot/reverse shot. Furthermore, when one of the two starts talking, the camera remains on him or her. Only later does it switch to the other, who, at that moment, is not necessarily looking at the character who is talking. The second character is usually silent. There is, in effect, a mismatch between visual and sound elements. For instance, when Katherine is talking, we see Alexander, or when

---

<sup>14</sup> For an interesting analysis of the role played by the car see Brunette, *Roberto Rossellini* 155-71.

<sup>15</sup> See Kolker 48; Brunette 1990: 49-50; Bondanella 98-111; Guarner 57-67; Rondolino 208-16.

Alexander is talking, we see Katherine: a technique which underlines the characters' isolation. Such a problematic and painful isolation becomes even more explicit in the scene at the window, when Katherine is waiting for Alexander. In this case Rossellini achieves a quite powerful effect of estrangement through editing. He juxtaposes four different moments. First, Katherine is framed sitting at the window, looking out toward the sea, and, as we diegetically infer, waiting for her husband to come back. Second, there is a shot of the open sea where two ferries are advancing in opposite directions but parallel to each other, and then crossing at a distance while still heading toward opposite directions. Third, there is a medium close-up of Alexander, sitting on one of the ferries and looking out toward the sea. Fourth, we come back to Katherine sitting at the window.

The lack of communication between the couple is therefore embodied in the very cinematic syntax Rossellini uses. Furthermore, their estrangement from one another is also emphasized by the couple's interaction with the surrounding landscape: the South. The South means both the people and the land. On the one hand, the people are stigmatized by Alexander as "lazy" and, later, at the Ladispoli's reception, by Neapolitans themselves as given to "dolce far niente," or, as one of the nobles at the party translates the phrase, to a full awareness of "how sweet it is to do nothing." The people of the South are thus clearly portrayed in opposition to hard working English and, supposedly, Northern people. They express an exuberant sexuality, which is made evident by the incredible number of pregnant women one sees along the streets. On the other hand, the land itself is impregnated with an ancient pre-Christian heritage. In fact, Rossellini's land, with its excess — exemplified by the "living" volcano — shows feminine, maternal features, pointing directly to archaic, matriarchal rites. It is thus particularly through Katherine and her "cultural" interest in Naples' artistic patrimony that we are confronted with Naples' Dionysian, pre-Christian heritage. And precisely by showing and crafting a Dionysian identity for Naples, as well as for its people and its surroundings, Rossellini places the South in antithesis to the West. The archaic features presented by both culture and landscape, the interlacing of death and life, the intermingling of past and present are all elements that situate the South "outside" the Joyces' Western frame of mind.

In effect Katherine's encounters with Naples' archeological treasures acquire a deep, cathartic meaning. They turn into a true epiphany: what ancient Greeks would have designated as *kairos* — the sudden, harmonious revelation of a hidden truth. This epiphany occurs outside any rational plan and can be experienced only as a revelation which, in and of itself, has something of a mystic quality. In each of the four encounters with the ruins — and we come back again to the importance of the sound in relation to the visual — the score changes, suggesting wonder and enigma. We no longer hear Neapolitan songs, street noises, or the disturbing, dizzying humming of the Joyces' car — these all being



diegetic sounds, easy to be detected. For instance, when Katherine goes to visit the National Archeological Museum, there is a background music of string instruments in which a flute solo stands out. The choice of the flute is very significant in the dialectical opposition of "same" vs. "other" and "Western" vs. "Dyonisian" that I have indicated. The flute was sacred to Pan, the Greek god who inhabited woods and pastures.<sup>16</sup> The flute thus evokes the disquieting presence of ancient gods, suggesting an uninterrupted continuity between past and present and, therefore, the possibility that those same gods and their archaic power might come alive once again. This continuity is Katherine's de-stabilizing discovery. It is also inferred by the custodian when he says that one of the statues resembles his daughter Marianna; earlier, the same custodian had said, pointing to a faun, that it was "a good thing that he no longer exists," since he was a dangerous creature. In this case the man grants credibility, and therefore reality, to mythical creatures. The classical heritage is seen in all its terrible Dionysian disruptive force through the series of emperors that the custodian indicates to Katherine: Nero, Caracalla, Tiberius, and so on, all equally marked, behind a serene, sometimes beautiful face, by one kind of craziness or another. The orphic element of classical times, hidden under a peaceful appearance, is reiterated in Katherine's later visit to the Cumaean Sibyl, where the theme of love is interlaced with that of eros and rape. The old custodian shows Katherine how women were tied to rocks by Saracen pirates, thus repeating a quite intimate gesture which disturbs Katherine. In the visit to the Catacombs of Fontanelle it is the living presence of death which upsets Katherine: the fact that the dead are worshipped and cared for as still living creatures, thus underlining, once again, the uninterrupted continuity between past and present. Finally, during her visit to the sulfur breaks, the entire earth seems to come alive, inflamed as it is, and so pervasively, with the simple puff of a cigarette. In fact, through the phenomenon of ionization, the earth is suddenly ignited as if by a passion that can be easily associated with sexual arousal. The archeological and touristic sites Katherine visits are "alive," and their mythological quality is something real, and thus fully mingling with contemporary everyday Neapolitan life. They are real to the point that the Dionysian side of Naples with its "thorough lack of modesty" (in Katherine's words) questions the protagonist's identity and set of cultural belief, thus emphasizing the crisis with her husband. Katherine is, in effect, forced to question a life which "at home seemed to be so perfect" but which was also based upon a fundamental misunderstanding: the assumption that she and her husband knew each other. Close to a matriarchal cultural substratum, overwhelmed by the still-present past, forced to face directly death and birth as facts of life and not just as options or ideas that can be easily removed, Katherine

---

<sup>16</sup> It was often in honor of Pan that shepherds held their poetic and singing contests. See for reference Virgil's *Bucolics*. The shepherds' instruments were both the flute and the *zampogna*, or Pan-flute.

steps uncomfortably outside of her London identity.

Alexander, too, is caught by the hedonistic aspect of the area — food, wine, and women — to the point that his “workaholic” attitude slowly calms down. However, his attempts at having an affair are all in vain because of both bad luck and bad timing. The woman he is interested in has just made up with her husband, and the prostitute he picks up just out of a bar is in the middle of an existential crisis. He too perceives the South as disquieting and, more than once, suggests to Katherine to leave that “poisonous” place. In effect, he feels under a magical spell that he is unable to break.

As I have anticipated, the Joyces’ acrimony toward one another ends with a sudden reconciliation in the midst of the crowd. The reconciliation follows their decision to get a divorce and has been stigmatized by critics as inconclusive, incoherent, and very improbable.<sup>17</sup> It seems to me, however, that the interpretative framework I have proposed does not read inconsistencies in the ending. In the land of free and unbridled passions, where a mythical deity could be met around the corner, anything can happen, and there is no need to rationalize, analyze, or interpret. In effect, the reconciliation happens during a religious moment, which is Christian only at the surface. In reality it is an orphic magmatic event which prompts all the most instinctual and repressed aspects of a rational individual to rise up (not by chance Alexander says: “they are like children”). Taken by surprise, Katherine and Alexander do not have the time to rationalize their interaction and fully surrender to their emotions. That this might be just a temporary and not a long-term reconciliation (as Truffaut had suggested) does not matter at this point and amounts to an uncalled-for speculation.

By the end, Rossellini’s film acquires a didactic quality: the journey to and through Italy is truly a journey of discovery. The South embodies a thorough otherness, a difference that isolates the individual, and, in parallel, deeply challenges her or his habits, attitudes, and belief. Furthermore, by putting into question one’s personal parameters, it also forces one to put under scrutiny one’s larger cultural and national identity. As in De Martino’s research, then, the “South” ends up challenging a paradigm of knowledge, the Western one, that seems to be no longer apt, as such, to disentangle the complexity of Italian post-war life.

*University of California at Padua*

---

<sup>17</sup> For a discussion of the ending see Bondanella 109-11 and his references; see also Brunette 1987: 169-71 and his reference to Truffaut. The French director believed that the couple’s reconciliation was only temporary.

## Works Cited

- Alicata, Mario. *Scritti Letterari*. Milano: Mondadori, 1987.
- Angrisani, Anna. *Rocco Scotellaro*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1982.
- Bairati, Piero. *Vittorio Valletta*. Torino: Utet, 1983.
- Berta, Giuseppe. *Le idee al potere, Adriano Olivetti e il progetto comunitario tra fabbrica e territorio sullo sfondo della società italiana del "miracolo economico."* Milano: Edizioni di Comunità, 1980.
- Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Braghin, Paolo. *Inchiesta sulla miseria in Italia (1952- 1953)*. 2vols. Torino: Einaudi, 1978.
- Brunette, Peter. *Roberto Rossellini*. New York: Oxford UP, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Visual Motifs in Rossellini's *Viaggio in Italia*." *Lehman* 39-56.
- De Grazia, Victoria. *The Culture of Consent Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*. New York: Cambridge UP, 1981.
- De Martino Ernesto. *Il mondo magico*. Torino: Boringhieri, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli, 1959.
- Doria, Mario Rossi, ed. *Il sindaco-poeta di Tricarico*. Roma-Matera: Basilicata Editrice, 1974.
- Garin, Eugenio. *Intellettuali italiani del ventesimo secolo*. Roma: Editori Riuniti, 1987.
- Guarner, José Luis. *Roberto Rossellini*. New York: Praeger, 1970.
- Ginsborg, Paul. *Storia dell'Italia dal dopoguerra ad oggi*. Torino: Einaudi, 1982.
- Lehman, Peter. *Close Viewings: An Anthology of Film Criticism*. Tallahassee: Florida State UP, 1990.
- Kolker, Robert. *The Altering Eye*. Oxford: Oxford UP, 1983.
- Levi, Primo. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1945.
- Martelli, Sebastiano. "Scotellaro e la cultura nelle province." *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti a Aldo Vallone*. Firenze: Olschki, 1989. 619-41.
- Occhetto, Valerio. *Adriano Olivetti*. Milano: Mondadori, 1985.
- Ortese, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Rizzoli, 1953.
- Piovene, Guido. *Viaggio in Italia*. Milano: Baldini e Castoldi, 1993.
- Pirzio Biroli Scavi, Marianella. "L'inchiesta sulla miseria in Italia." *Memoria* 6 (1982): 96-100.
- Rondolino, Gianni. *Roberto Rossellini*. Torino: UTET, 1989.
- Scotellaro, Rocco. *L'uva puttanello, Contadini del Sud*. Milano: Garzanti, 1968.
- Spriano, Paolo. *Le passioni di un decennio*. Milano: Garzanti, 1986.
- Turi, Gabriele. *Giovanni Gentile, una biografia*. Firenze: Giunti, 1995.



## By Way of an Epilogue

1. Jean-Jacques Rousseau has been praised and blamed for so many of the developments of the modern world, that it would do no great harm to lay another one at his door, and to begin this brief epilogue with a discussion of an as yet unacknowledged aspect of his thought: his mythographic imagination. When in his *First Discourse* the uprooted Genevan attacks the moral value of the great historical centers of Western culture, he clearly has in mind, as a countervailing ideal, the rugged simplicity of Sparta; but behind Sparta he is remembering Geneva, the nostalgically recollected Geneva of his childhood in the unassuming artisan district where his father had been a clockmaker. Past and present merge in the thought of this peripatetic and solitary figure, and in their fusion accumulate proliferating layers of meaning around any one single event. Similarly, when the feminization of culture (as distinguished from feminism) introduced by the predominance of the Parisian salon threatened to undermine the manly virtues of an heroic literature, Rousseau objects because he once again recalls the divided labors among men and women in the Geneva of his youth, which division becomes hypostatized in his mind into the much larger mythic and complementary Male/Female polarities that are sustaining of human existence.

There is little need to point out that in almost every instance of his later life Rousseau was rejected by the real Geneva (the lukewarm reception of his *Second Discourse* dissuaded him from settling there in 1755-56, and it dismayed him that Protestant Geneva followed the lead of Catholic Paris in banning, confiscating, and burning his books in 1762 — a double whammy which in this country would be similar to books being banned in Boston and New York some forty years ago). At the same time, and even after the edict against him and his works, he was adopted, feted, and lionized by the Parisian culture he pretended to deplore. Like many of the counter-cultural figures of our own day, he made his living by biting the hand that fed him (yet, in one of the strange paradoxes of modern culture, the bitten hand seemed to beg for more) and by idolizing the culture that had changed so markedly from the one he had created in his mind.

To say that he was conflicted is to turn understatement into an offense. However, out of the turbulent disruptions and contradictions of his life and thought, out of his various own emotional needs and projections, Rousseau was able to bring to events a multi-layered responsiveness that signaled a truly mythographic imagination — an early indication of the romantic and modern tendency, in the absence of the grand but dismantled Christian eschatology, to invest the events of contemporary life with a deeper, if darker, understanding.

Two instances provide even further evidence of this hunger that seems to drive Rousseau's imagination. One (like many another appealing insight it is consigned to a footnote) occurs in his famous letter to d'Alembert. Still stuck on Geneva, he takes strong and lengthy objection to his former friend's article on Geneva in the seventh volume of the *Encyclopédie* (1757). More particularly he offers strenuous resistance to the suggestion that the Genevan authorities should license public theaters (an obvious insertion in the article that Rousseau suspected — and rightly so — to be inspired by Voltaire's personal agenda). Eager to demonstrate the deleterious effects such an innovation would have on Geneva's traditions and institutions, he launches into a defense of that city's male drinking clubs, and the obvious advantages to be had from gender-based divisions of labor and, at times, outright segregation of the sexes. Yet, in perhaps the most beautiful pages of the polemic, he supports his vision of Male/Female polarity with a moving recollection of a childhood experience (which I quote in full):

I remember having been struck in my childhood by a rather simple entertainment, the impression of which has nevertheless always stayed with me in spite of time and variety of experience. The regiment of Saint-Gervais had done its exercises, and, according to the custom, they had supped by companies; most of those who formed them gathered after supper in the St. Gervais square and started dancing all together, officers and soldiers, around the fountain, to the basin of which the drummers, the fifers and the torch bearers had mounted. A dance of men, cheered by a long meal, would seem to present nothing very interesting to see; however, the harmony of five or six hundred men in uniform, holding one another by the hand and forming a long ribbon which wound around, serpent-like, in cadence and without confusion, with countless turns and returns, countless sorts of figured evolutions, the excellence of the tunes which animated them, the sound of the drums, the glare of the torches, a certain military pomp in the midst of pleasure, all this created a very lively sensation that could not be experienced coldly. It was late; the women were in bed; all of them got up. Soon the windows were full of female spectators who gave a new zeal to the actors; they could not long confine themselves to their windows and they came down; the wives came to their husbands the servants brought wine; even the children, awakened by the noise, ran half-clothed amidst their fathers and mothers. The dance was suspended; now there were only embraces, laughs, healths, and caresses. There resulted from all this a general emotion that I could not describe but which, in universal gaiety, is quite naturally felt in the midst of all that is dear to us. My father, embracing me, was seized with trembling which I think I still feel and share. "Jean-Jacques," he said to me, "love your country. Do you see these good Genevans? They are all friends, they are all brothers; joy and concord reign in their midst. You are a Genevan; one day you will see other peoples; but even if you should travel as much as your father, you will not find their likes."

(J.-J. Rousseau: *Politics and the Arts* 137)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Reprinted from *Jean-Jacques Rousseau: Politics and the Arts. The Letter to M.*

From the second instance one can see why the encounter — I call it a “dualism” — between Rousseau and his fallen hero, Voltaire, placed the century at a crossroads: the brilliantly blithe and direct Voltaire and the complex Rousseau for whom things come laden with meanings carried from afar. In “The Profession of Faith of the Savoyard Vicar,” his famous insertion in *Émile*, Rousseau was strategically intent on distancing himself as far from the *philosophes*, to whom he imputed an atheism that Voltaire vehemently denied, as from the *dévots*, whom he considered to be purveyors of false and superstitious belief. While the pages attacking “miracle” so pleased Voltaire that he thought they should be bound in leather, Rousseau’s “profession” scandalized Voltaire at that critical meeting-ground of eighteenth-century thought: the debate over the natures of Christ and Socrates. Following a detailed point-by-point comparison, wherein he praises Socrates most fully, Rousseau, always touched by the moral sublimity of the Gospels, concludes, “si la vie et la mort de Socrates sont d’un Sage, la vie et la mort de Jesus sont d’un Dieu.” This passage in particular (of course, there were others) threw Voltaire into a rage, and his marginal comments show it: calling it an “extravagant absurdity,” he asks, “Have you ever seen gods die, you poor fool?” In another edition of *Émile*, he once again lashes out marginally, “Qu’est-ce que la mort d’un Dieu,” or, in my preferred translation, “What do you know about the death of a God?”<sup>2</sup>

2. These older exchanges and approaches form some of the framing issues for the present volume. One, of course, is the inevitable and happily never-dying tension between those who attend to the wrinkled layers and accretions of meaning that surround the literary event, whether such accumulations be consciously derived and manipulated or not, and those who like Voltaire can ask with a bracing skepticism, “Have you ever seen gods die?” Another issue concerns the relationship between myth and anthropology. While not all myth criticism is anthropological, at their intersections it is clear that they share an interest in that which is both abiding and communal in the instincts, gestures, and presentations of the human spirit.

More specifically, four main areas of anthropological inquiry have been appropriated by literary criticism. All revealing this attention to the abiding and the communal, they are: (1) vegetative and fertility rites; (2) the scapegoat and foundation sacrifice; (3) carnival, festival, and play; and (4) liminal rites of passage. (While rarely adhered to in any pure and unadulterated form, they are all present in various forms and permutations in the preceding essays.) It should be

---

*D'Alembert on the Theatre*, trans. Allan Bloom, Ithaca, N.Y., Cornell UP, 1960.

<sup>2</sup> *Émile, ou de l'Éducation*, Paris: Garnier, n.d., p. 367, and Voltaire's *Marginalia on the Pages of Rousseau*, ed. George R. Havens, New York, Haskell House, repr. 1966, p. 118.



added that while none of these methods in their literary applications has gone uncontested (the Voltairean healthy irreverence fortunately still lives), in their classic formulations they have all yielded and are capable of yielding highly useful and challenging readings and results. For instance, from the many contributions since the publication of Sir James Fraser's *The Golden Bough*, the first edition of which appeared in 1890, one can retrieve a stellar list of authors whose works have had enormous implications for literature. Think of Gilbert Murray, Francis Cornford, Jane Harrison, and Jessie Weston; of Maud Bodkin and Enid Welsford; of C. L. Barber and Northrop Frye; and of Arnold von Gennep, Victor Turner, and René Girard. They constitute more than five generations of constant, attentive engagement with the materials and the stuff of anthropological investigation.

It must further be remarked that while not all of the above and their colleagues are in their originals Anglo-American, what is remarkable is the degree of alacrity with which their contributions have been accepted and absorbed by Anglo-American criticism. This in turn leads us to the question this volume must provoke: can an assertion of the same amplitude be as confidently made of the interests and attention of Italian criticism? Has native Italian criticism been as quick and as active in its appropriation of anthropological methods? Olimpia Pelosi's important bibliographical contribution, while still preliminary, serves an admirable purpose and provides some response. It shows that Italian criticism of this century has been far from allergic to anthropological concerns. How could it be? How could the critical literature of Verga, D'Annunzio, Pavese (not to mention Vico) be indifferent to the more fundamental matters that these masters presented in their works? Nevertheless, it must be added that there was some belatedness as well as sparseness in the attention of Italian letters to the abundant anthropological aspects of their literature. Are we perhaps entering here an area of intriguing cultural differentiation — one requiring further exploration?

One can gauge the cultural variation by simply comparing the critical literature devoted to Dante with that devoted to Shakespeare. To be sure, Shakespeare as a popular dramatist was more likely to contain in his works the communal interests that are subjects for anthropological study. Granting that edge, nevertheless, it is quite revealing to see that in *True Rites and Maimed Rites: Ritual and anti-Ritual in Shakespeare and His Age*, there are more than two-hundred bibliographical items devoted to Shakespeare cited throughout this volume, including some classic studies such as Enid Welsford's *The Fool* (1935), C. L. Barber's *Shakespeare's Festive Comedy* (1959), Maynard Mack, Jr.'s *To Kill a King* (1972), and René Girard's *A Theatre of Envy* (1991).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *True Rites and Maimed Rites*, ed. Linda Woodbridge and Edward Berry, Urbana, U of Illinois P, 1992; see also *The Scythe of Saturn: Shakespeare and Magical Thinking*, Urbana, U of Illinois P, 1994; Naomi Liebler, *Shakespeare's Festive Tragedy: The*

While there have been some valuable studies in regard to Dante (again see Pelosi), we would be hard put to come up with a roster of a size and scope equal to that devoted to Shakespeare. And yet the field is quite fertile, ready for cultivation. Think only of the transformations of the golden bough itself, the figures of the scapegoat and the sacrificial martyr, the imagery of the waste land, the liminal experiences of the purgatorial world, and the play worlds of medieval drama.

In itself and in the possibilities it can inspire, this volume will go far toward correcting this evident imbalance and toward promoting further studies in a literature that can so richly afford them.

*Claremont McKenna College*

---

*Ritual Foundations of Genre*, London, Routledge, 1996; and C. L. Barber, "The Family and the Sacred in Shakespeare's Development," *The Whole Journey: Shakespeare's Power of Development*, ed. Richard P. Wheeler; Berkeley, U of California P, 1986.

## NOTES & REVIEWS



## Grow Up! Grazia Deledda's Adult-Adolescent Males of Arrested Maturation

"My husband is like a boy, still so handsome," Grazia Deledda remarked describing her spouse, Palmiro Madesani, in the very first paragraph of her biography (Balducci 1). Judging from her life and her life's work, one indeed suspects that her husband was like a boy in many other ways as well, just as were Deledda's two brothers, if we can extrapolate from her autobiography.<sup>1</sup> In this context I propose to discuss Grazia Deledda's male protagonists as examples of a psychological syndrome which for the purposes of this study, I will label "arrested maturation."<sup>2</sup>

### I

Known to clinical psychologists sometimes as "borderline adulthood," and at times as the "Peter Pan" syndrome, this serious problem afflicts the adult male who exhibits some, many or all of the following characteristics.<sup>3</sup> Grown men,

---

<sup>1</sup> It is commonly accepted that *Cosima* is largely autobiographical (its original title was *Cosima quasi Grazia*). In it Deledda gives a good sense of what her two brothers were like: indulged sons of rich, cold and distant parents, they were raised without responsibilities or any accountability for their actions. It is understandable that Grazia Deledda, sheltered as she was, had only them as models for her male protagonists; they were the only men she knew closely. So when she presents us with the rich array of juveniles who protagonize her fictive world, it is unmistakable that Santus and Andreas Deledda helped create that model.

<sup>2</sup> Throughout this essay I do not use the terms "borderline adult" or "Peter Pan" syndrome as described in Part I of this study because Grazia Deledda adds much more to the overall picture of the victim of this psychological affliction. As teased out from her prose, her description of the syndrome elaborates a picture of the adult-adolescent of arrested maturation which actually goes well beyond the syndrome as described by Masterson, Kiley, and others.

<sup>3</sup> The primary characteristics of this syndrome, as well as the description of its victims as summarized in Part I, are based on the work of the late psychologist Dan Kiley, and from personal conversations with him. I owe a personal debt of gratitude to Dan Kiley for his help with this précis and for his invaluable assistance in compiling a bibliography. The works of James F. Masterson are especially helpful as well (see below). See also Akhtar and Thomson; Dowling; Elkind; Ellis; Emmons; Gunderson and Bodkin; Janus; Johnson; Kernberg; Kohut; Lasch; Levine; Levinson; Masterson; Pyszczyński and Greenberg.

the victims are usually the sons of relative privilege. Parented by well-to-do but cold and emotionally detached mothers and often harsh and equally absent and psychologically distanced fathers, these adult-adolescents who refuse to grow up lack a strong identity; they rarely experience feelings of self-worth. They almost never value themselves or their work. They learned young to be peer-oriented. They turn to coeval friendship for the love and secure identity that they never experienced as children. They are unduly influenced by friends' decisions, opinions and desires, not by their own convictions, of which typically they have few, not having had in their childhood an adult model by which to mature.

As adults these men are attracted sexually to nurturing women who through their own cossetting behavior encourage narcissistic irresponsibility in their male partners and who invariably rescue the men from their problems. Unwittingly, together the couple creates an emotional co-dependency of the strong and dominating woman who needs for her psychological fulfillment the petulant, self-centered, overly dependent, baby-figure of her man (Kiley). Once married to these stronger women, the men are then inclined to take their love for granted; eventually they treat their women more like mother-servants than lover-partners. As grown men, the adult/adolescents are incapable of giving love or receiving it in a mature way. They remain self-centered adolescents throughout adulthood; their emotional maturity stopped in their adolescence despite their advancing physical years. In their adulthood they remain the narcissistic boys of their pre-teens, like walking time-capsules of themselves.<sup>4</sup>

As adults the men are spendthrifts. They learned young to purchase the attention and (they think) love of their adolescent friends with lavish gifts, with wanton spending sprees, and with acts of largesse and extravagance. For these sufferers of arrested maturation the pursuit of others' acceptance is the only means to self-acceptance, the only way to procure an identity. Their cravings for peer-approval transfer to adulthood and often lead the subjects to financial disaster, as they engage in an impetuous and prodigal lifestyle of pure self-indulgence. They have never experienced love as children; their only model is the pseudo-love of their purchased friendships. The man of arrested maturation never learned what love means; consequently he does not love himself, believe in himself, or listen to himself; as well, he never learned to love others, believe in others, or really listen to others, as mature adults are normally expected to do.

Sufferers of arrested maturation are unusually charming. They know it; and they beguile others deliberately in order to obtain what they want, especially from those women who are most susceptible to the emotional machinations of an enchanting man. They rely on their personal charisma to sail them through life's problems and to avoid shouldering the blame for the disasters of their own

---

<sup>4</sup> Anecdotal evidence shows that in some cases even physical characteristics of adolescence, such as teenage acne, can erupt in adulthood during, for example, an adult/adolescent's fit of anger.

making. They are irresponsible; they refuse to be accountable for their own actions or problems which are predictably self-inflicted. They engage in endless *blame-a-thons* to avoid responsibility. They fear adulthood and its attendant duties. In general these male adult-adolescents are promisers who never deliver on their commitments or live up to their undertakings, personal or professional. Concomitantly they are procrastinators. When confronted for their failure to fulfill obligations, they engage in temper tantrums in the form of indignant assertion, raging bluster and splenetic fits of pique. They are experts at the cut-and-run: they usually disappear when trouble arises.

Psychologically the prognosis is not optimistic, for only rarely can the sufferer turn around his problem, even with the most sophisticated of clinical help. Very few cases have been helped by therapy; for the sufferers are hampered, sometimes even doomed, by their own inability to grow up. Ironically that very incapacity precludes their seeing the problem for what it is. Indeed, many refuse even to consider their behavior problematic. Usually their marriages end in divorce; and their suicide rate is very high, especially when these men reach middle age. There is never a really "classic case" (although doubtless most people think they know one personally). As is true of any syndrome, psychological or medical, typically not all sufferers exhibit all of the recognized symptoms.<sup>5</sup>

## II

Throughout her some 35 novels and 350 short stories Grazia Deledda presents a spectrum of male characters who exhibit most of the above symptoms. If her protagonists were a composite man, together they really would constitute a "classic case." Having begun writing almost 100 years ago, amazingly Deledda afflicts her men with the very same "modern" syndrome which is today under clinical study. In fact her protagonists even exhibit several collateral symptoms that have yet to be added formally to the modern syndrome. For example, most of Deledda's men are described with terminology most appropriate for depicting babies rather than adults. In many instances Deledda's men are *mamma's* boys; and in numerous cases, they are quite effeminate both in behavior and appearance. Many of Deledda's men are devout and ardent misogynists, some of whom engage in quite surprising rape fantasies ("surprising," in that she was able to write about such things, given the social mores and the times in which she lived).

So many of Deledda's men are charmers. Consider Giacinto of *Canne al vento*. Even his arch-enemy, zia Noemi, is seduced by his magic; his charisma gets him through all of his delinquent behavior, and he knows it. When she

---

<sup>5</sup> Interestingly enough, the syndrome rarely appears in women of the same socio-economic profile; no one has yet determined why.



looks at this captivating, irresistible good-for-nothing, all the bad things he has done disappear “per lasciar posto all’immagine di lui buono, pentito, appassionato” (*Canne al vento* 144). She is as duped and conned as everyone else by this ne’er-do-well’s ability to endear himself. Similarly in *La madre*, when Paulo can no longer stand to listen to Agnese’s correct reasoning, he kisses her to stop the flow of her unbearable words (*La madre* 112). He deviates her logical arguments by using his sexual wiles, knowing how much she craves him physically, how she finds him so appealing, and how easily she can be seduced by his charms.

Deledda’s adult/adolescents are promisers: in *L’edera*, Paulu is an unemployed heavy drinker (alcoholism and gambling addiction are also typical of arrested maturation), but for the nth time, he promises to change, not to drink anymore, and to find a job. Annessa knows “quanto valevano le promesse di Paulu, non esclusa quella di cercarsi un impiego e di mettersi a lavorare” (*L’edera* 133). Naturally he never does change; he never stops drinking; he never gets a job. This is despite his claim to have reinvented himself. Paulu senses Annessa’s skepticism. “Ah, tu non credi che io possa tenere una promessa? Non sono più un fanciullo: in questi ultimi giorni ho pensato ai casi miei, e ho deciso di finirla con tutte le sciocchezze” (133). And she is right to be wary of his promises; for he never keeps them.

In *Canne al vento*, Giacinto too makes promises he will not want to keep, including that of marrying Grixenda. When his mentor, Efix, tells him he must marry her to save the family fortune, Giacinto protests at length against being held to his word. Marianna Sirca, on the other hand, knows better than to really believe Simone when he promises to return to her: “Lei però sapeva bene che egli non era padrone della sua parola” (*Marianna Sirca* 807). Eventually she becomes exasperated by what she considers the “vane promesse di lui” (846).

Deledda’s men are irresponsible; they are never at fault. Elias Portolu finds himself drawn inexorably to Maddalena “come una farfalla intorno alla fiamma” (*Elias Portolu* 104). Has he no control over himself? No, he is *ammaliato*; something external is the problem. He concludes irresponsibly that “il demonio” is the one who tempts him (105). He blames his troubles on destiny. “Quale fatalità aveva il diritto di giuocarsi così degli uomini?” (106). He engages in all manner of adolescent rationalization to explain away what he thinks is beyond his control. In his mind, Elias is led into temptation by other forces; he is not directly accountable for his own behavior: “Eh, le feste son belle e i Santi son buoni, ma il vino, la gente, lo spasso, accendono il sangue, e se uno non è savio molto, ma molto, può commettere grandi errori ed essere indotto in tentazione” (55).

There are many reasons for Elias’s problems, but self-discipline is never an option for him. Whatever goes wrong is never the fault of the Deleddian male. In *La madre* as well, Paulo’s failure is also someone else’s responsibility: “Se avessi continuato a studiare sarei diventato qualche cosa, ma già mio padre, mia

madre, i miei nonni, tutti, tutti hanno commesso un grave errore cacciandomi in seminario. Ti ripeto sono rimasto un bambino; tutto in me si è fermato nel meglio del suo sviluppo; sono come quei frutti che si seccano prima di maturare" (98). In his favor (and quite uncharacteristically), Paulo does show a great deal of self-awareness in this instance; at least he acknowledges the problem. He is immature; but almost none of his Deleddian fictive peers share this rare insight.

Elias Portolu, for example, swears that he is, "innocente. I cattivi compagni mi avevano traviato, ed è perché praticavo con male compagnie che sono stato travolto in quella disgrazia" (21). He allows no possibility that he, himself, might bear some of the accountability for his own behavior. It is all his friends' fault; it is all the prison's fault. It never occurs to Elias that he made clear choices which led to negative results, that the blame should be placed within not without. Against his own principles Elias falls for Maddalena, but the onus is on her for their love affair: "perché mi guarda così? Perché non mi lascia in pace?" (44).

Elias confesses his sin of incest to his mentor, zio Martinu,<sup>6</sup> and blames the whole mess on fate and the devil: "Così vanno le cose del mondo, zio Martinu! Ed è la sorte, è il demonio che ci perseguita" (124). He even asks zio Martinu to tie him up physically to prevent him from returning to Maddalena and from escaping to "andare a fare quello che vuole il demonio" (124). Zio Martinu diagnoses the problem and tries to force Elias to grow up: "Il demonio! Il demonio! Tu ce l'hai col demonio! Sono stufo di sentirti parlare così. Chi è il demonio? Il demonio siamo noi!" (124). But Elias is having nothing to do with zio Martinu's advice.

The next day Elias learns that his brother has a critical infection; his very first thought is that if his brother dies, he can finally marry his lover/sister-in-law, Maddalena. He repents of that thought, but is tormented nevertheless. "Ah, qual mostro lo assaliva? Perché, appena egli si dimenticava un istante, quel mostro gli sussurrava parole di gioia, gli dava desideri colpevoli, mostrandogli di continuo l'immagine del fratello morto, sepolto?" (150). The culprit has become a monster, but heedless of Zio Martinu's advice, Elias fails to see that the monster resides within.

In *La madre*, Paulo's adolescent view is that it is all Agnese's fault that they have illicitly fallen in love. "Riconosceva però ch'era stata la prima lei a guardarlo. Fin dal primo loro incontro gli occhi di lei avevano cercato i suoi con uno sguardo che implorava aiuto e amore. E a poco egli s'era lasciato prendere da quello sguardo" (31). Paulo is ever the passive one; Agnese is the ensnarer. For Paulo the woman makes all the moves and is the aggressor who will eventually land him in trouble: "E la donna gli aveva proposto di fuggire dal paese, di vivere o morire uniti. Nell'ebbrezza egli aveva accettato la proposta" (32). Emotional drunkenness caused it to happen. Paulo even blames his own mother.

<sup>6</sup> For an excellent analysis of this taboo in Sardinia see Aste 1990.

It is all her fault; she made him become a priest (although as a man he had plenty of choice in the matter). “Sentì voglia di gridare, di rinfacciare e rimproverare alla madre di averlo portato via dal paese per avviarlo in una strada che non era la sua” (37). Later in the novel when he goes back in thought to his amorous dilemma: “È il demonio che mi ha preso col suo laccio” (88). This time it is the devil (most probably the same one who is assailing Elias Portolu), but always the responsibility is external to the protagonist.

In a short story entitled, “La porta aperta,”<sup>7</sup> Simone Barca confesses to a priest; he attributes his sins to the fact that as soon as his mother died, “i cattivi compagni mi hanno assediato come le mosche un granellino d’uva” (584). He enumerates his crimes for his confessor and realizes that he will have to serve time in prison; he adds, “Tutta la colpa è dei cattivi compagni, i quali adesso mi hanno abbandonato” (585). Simone is a true fictive brother and kindred spirit of Elias and Paulo; cut from the same Deleddean cloth, the men deny all responsibility at every possible opportunity. They even share the same excuse of having had delinquent companions in their youth.

Deledda’s men are petulant, emotional weaklings. Her heroes are what we would today call spoiled brats — juveniles who cut-and-run as soon as difficulties arise. In *La madre* Paulo thinks of escaping with his mother to avoid the scandal of a priest having a dalliance with a parishioner: “che ella mi riporti una seconda volta con sé, come da bambino” (119-20). This is a grown man who as a cleric is a respected pillar of the community; yet he is such a juvenile. He thinks that running away will get him out of the sticky situation that he has created but cannot control. And when that does not work, he just wants to be a baby again and rest his head in his mother’s lap. He just wants to run away with *mamma*: “aveva voglia di piangere . . . di posarle la testa sulle ginocchia” (157). Yet he has to face saying Mass under Agnese’s threatening glare. To avoid facing his responsibilities, he thinks he is still in time to “fingersi malato e non celebrare la Messa” (121). And Paulo is not the only Deleddean male who resorts to playing sick when he cannot face his obligations.

When Elias Portolu falls in love with Maddalena, he too is terrified “come un bimbo lasciato solo nella selvaggia solitudine notturna della brughiera” (45). Seeing the love of his life, Maddalena, marry his brother, Elias Portolu gets physically sick, and he too takes to the bed. During the wedding reception in the next room, from his sick-bed Elias hears the invited guests having fun. He thinks: “non si davano pena per lui” (89). Ever the narcissistic youth, that no one is paying attention to him and him alone makes Elias feel even worse.

So his sympathetic *mamma* makes him *un brodo*, which, “infantilmente lamentoso” (91), he stubbornly refuses to drink. He is playing the sick child; the enabling mother is playing her part. The scene borders on a chicken-soup parody

<sup>7</sup> See the collection of the same name, *Chiaroscuro* (1912), in *Romanzi e novelle* 1941.



as his brother's bride, and Elias' own secret lover, Maddalena, comes in to his room from her wedding reception to urge him to drink his mother's *brodo*: "Elias, perché fai così? Perché non prendi qualche cosa? — Non sei più un ragazzino. Perché addolori tua madre? Su, fa il savio, come dice lei" (92). Sulking, he agrees to drink his *brodo*, but only for her and no one else.

Deledda's men are overly dependent upon their mothers. They are incorrigible *mamma's* boys. In many cases the woman for whom the Deleddian man falls is years his senior; it takes no great leap of the imagination to see the Freudian implications: we are dealing with a boy who needs to sleep again with his mother. In the short story, "La porta aperta," for example, after the male protagonist marries, "in poco tempo la casa del giovine parve un'altra, ripulita, col forno spesso acceso e il cortileto animato di galline . . . come quando era viva sua madre" ("La porta aperta," 590). So rather than to grow up, he merely chooses for his bride another nurturing mother. The result after their wedding? "Lui pareva di essere tornato ai tempi felici quando viveva sua madre ed egli, ancora innocente a vent'anni, andava a letto con lei e ripeteva le preghiere che ella gli suggeriva" (591).

In some cases Deledda's men are aware that they, themselves, are just boys; the women know it too; but those very women enter willingly into this destructive co-dependency. When Paulo of *La madre* accepts his first assignment as a priest, he thinks back to his initial entry into town and to his "madre che lo seguiva trepida come si segue un bimbo che fa i primi passi" (83). This is not far removed from the Maddalena-chicken-soup scene in *Elias Portolu*. Both their mothers and their girlfriends or wives are the strong ones in their relationships. This is markedly true in *Anime oneste*, where Cesario's mother indulges him with the best of foods, particular laundering techniques used only for his clothes, even a special bed just for him. Deledda's women give the men tacit permission to behave as they do; they egg them on; they humor them, nurture them, cosset them and dominate them.

Perhaps partly because of their intensely close relationships with their mothers and mother-figures, many of Deledda's boys eventually grow up to become misogynists. At times their hate for women is so strong that they engage in vivid rape fantasies. They day-dream about overpowering their women in chimerical scenes of rage and force, most often brought about by their own powerlessness over the dominating women they have chosen to love. In *Marianna Sirca*, all of Simone's loathing for the class system that forced him into banditry and emarginated him from society is personified by Marianna; he does not love her, but he does need to rape her, to possess her, to violate her to wreak revenge on a society that kept him poor and in his place.

Simone takes great pleasure in making Marianna cry: "provava in fondo un piacere crudele a vederla così umiliata e vinta" (822). Simone's rival-in-love, Sebastiano, also has plans for Marianna: "Fossero stati soli! Si sentiva capace di afferrarla per la vita e spezzarla sul suo ginocchio come una canna" (841). In

Costantino's perceptive opinion, Simone's love for Marianna is "fatta più di odio che d'amore" (847). At times in the novel various men think about dominating Marianna in situations of rage, usually brought about by episodes of Marianna's controlling personality.

Marianna Sirca's own thoughts turn to her position of having the upper-hand and to her ascendancy over Simone: "ed ecco di nuovo Simone accovacciato ai suoi piedi. Allora le parve di portarselo attorno come un bimbo in braccio" (767-68). The women are just as enabling of these adult-adolescents as the men themselves are immature. It is a symbiotic co-dependency that must be broken to be cured. With Deledda it is often a mother-son relationship; he is just a boy; the mother-figure is nurturing, but very strong and emotionally controlling. Simone stirs and says, "Marianna, sono ancora il tuo servo; ti metto la testa in grembo, e tu puoi prenderla fra le tue mani come il frutto del castagno che fuori è tutto spine e dentro è dolce come il pane" (753).

As for Marianna, "Si senti fiera di essere amata così, da un uomo come lui, di averlo ai suoi piedi" (753). The women are just as complicitous in this model of being codependents. Marianna especially prefers her men in subordination. The man is her baby and she likes it that way. Marianna Sirca's reaction to Simone's misogyny is consistent with this notion: "lo amò come un bambino addormentato; le sembrò di poterlo proteggere, di salvarlo, di accoglierlo entro le sue viscere come un suo figlio stesso." (752). With Deledda it is often a mother-son relationship; he just a boy; she is very strong. If that is not clear, consider what Simone does next. He stirs and "con un tremito nel collo tentò di affondare meglio la testa fra le ginocchia di lei." (752). Classic literary returns to the womb could not possibly be clearer than this one.<sup>8</sup>

It is clear from her autobiography that Grazia Deledda modeled many of her male figures on the men she knew personally; but why would she create such

---

<sup>8</sup> Miccinesi (*Deledda*) observes the following, prompting one to wonder why it is not "irrational" when men appropriate women in the same ways as described below. "I personaggi femminili nell'opera della nuorese, concepiscono l'amore quasi esclusivamente come possesso, come appropriazione dell'uomo. Non solo la loro passione è esclusa, unidirezionale nel senso che si dimostrano incapaci, una volta innamoratesi di un uomo, di dimenticarlo, nemmeno quando si rendono conto che quella stessa passione sarà la causa della loro infelicità e addirittura neppure nel caso che si verifichi la morte dell'uomo (ché l'unirsi in matrimonio con altri sarà per loro un puro atto di rassegnazione alle convenienze o alla necessità economica), ma presenta anche il carattere di essere così forte da assorbire ogni altra facoltà che non sia quella amorosa, di cancellare qualunque altro aspetto della vita che non abbia riferimento con il loro amore, cosicché assai spesso la donna si riduce nello stato di chi agisce unicamente guidato da un istinto cieco e assoluto: e in questo si ravvisa quella che abbiamo definito l'animalità del loro comportamento. Quasi sempre, quando si trovano in questo stato di pura irrazionalità, il loro pensiero diviene ottuso, dissennato, e si dà della realtà una rappresentazione del tutto falsa" (83).

psychologically true specimens precisely of this syndrome? Why would she be so consistent and insistent upon this as her dominant male model? In at least one instance she uses it as part of an exquisite strategy where her elegant depiction of a male character of arrested maturation serves an obvious subtextual purpose — one that the censors would never have allowed to appear in print.

In an incredible scene from *Canne al vento*, Deledda establishes throughout the novel that the male figure, Giacinto, is a baby by using various, scattered phrases such as “si diverte come un bambino” (95), etc. Then at one point in the novel undulations of baby-images connected to Giacinto follow one another. After this build-up of Giacinto being a *bambino*, at an intoxicating and sexually charged outdoor *fiesta*, his new girlfriend, Grixenda, immediately turns from a potentially sexual encounter with Giacinto and redirects her attention to a real baby: “gli baciò le cosce, affondando le labbra nella carne tenera ove i solchi segnavano striscioline rosee e viola; lo sollevò in alto, lo ribassò fino a terra, lo sollevò ancora, lo fece ridere, lo portò fuori stringendoselo forte al petto” (96).

In this unmistakable scene of oral sex, Deledda substitutes the real baby for another baby-figure, the grown man, Giacinto. This is especially evident when Grixenda lifts and lowers the baby repeatedly, with her face between his thighs — a lewd spectacle which Deledda never could have published uncensored in her times. The real baby in this scene serves no other narrative purpose, and he only appears once again, and once again only in connection with her desire for Giacinto. For not much afterward, the real baby “le morsicava i bottoni della camicia” (98). Deledda primes us to use our imaginations later when Giacinto and Grixenda really do embrace. Deledda cannot and does not need to embroider upon the sexual scene between the two real lovers; we have already seen the unspeakable encounter in the baby-scene which provided what could not be printed at the time.

### III

In *Canne al vento*, Deledda puts into Efix's mouth a psychological explanation for arrested maturation that would be fully developed almost a century later by clinical psychologists who have expended entire professional careers studying this disorder: “Il ragazzo a me non sembra cattivo: È stato finora mal guidato; ha perduto i genitori nel peggior tempo per lui, ed è rimasto come un bambino solo nella strada e s'è perduto” (124).

The syndrome pervades our lives today just as it did Deledda's. The only difference is that we have given it a name. From her biography we recognize that as an autodidact who spent most of her formative years in sociologically forced seclusion, she could have known only what she saw and heard recounted, only what she read in her very limited library. Natalino Sapegno stresses that Deledda had “quasi nessun contatto con le esperienze letterarie, e culturali in genere, dei



contemporanei.”<sup>9</sup> What we know of her two older brothers indicates that they were her primary models for youths of arrested maturation. Santus, a serious alcoholic, suffered from lengthy bouts of depression. His inability to control his drinking brought about his early demise, but not before a life of dissipation and wasted opportunity. Her brother Andreas spent an entire lifetime in destructive adolescent pursuits; his own alcoholism eventually brought the once-proud Deledda family much public opprobrium and close to bankruptcy because of his profligacy. At one point, Andreas was even jailed for being part of a counterfeiting operation, consistent with his penchant for petty thievery and hooliganism. Perhaps precisely because of both brothers’ prodigal behavior, Grazia Deledda became somewhat of an unwilling expert on every adolescent, juvenile ruse described today in the clinical studies.<sup>10</sup> Indeed Deledda knew the syndrome well, even the pessimistic prognosis. For she also recognized that there is little hope for recovery; few of her own protagonists mature significantly at the end of the story.

Deledda taught herself practically everything she knew. She was a remarkably intuitive woman even to have recognized that within her own purview there was a pathology waiting to be examined in her fiction. Her work is purely experiential; she had no psychological training; yet psychologically she got it absolutely right, using all but the professional terminology in use today. Prophetically Grazia Deledda recontextualized the man/woman relationship for us. Her literary foresight is reassuring. For has there ever been a time when we have needed more a woman’s visceral, instinctual, and insightful analysis of male/female relationships?

*The University of Kansas*

---

<sup>9</sup> In his prefatory remarks in *Grazia Deledda, Romanzi e novelle*, Sapegno discusses as well the different contemporary literary movements (Naturalism, Idealism, Esthetism, Anti-Naturalism, Modernism) of Deledda’s day and observes that, “non si avverte traccia nei primi romanzi della Deledda” (xii). While she could not have ignored these poetics, she remained “sempre estranea e come refrattaria, chiusa nel nocciolo di un’ispirazione che, col passar del tempo, finiva coll’apparire sempre più appartata, remota e arcaica. In un campo di esperienze a lei più affini, neppure si può dire che la toccassero gli eventi in cui si concreta la crisi dei temi e dei procedimenti della narrativa europea, e anche italiana (dal Panzini al Pirandello al primo Tozzi)” (xiii)

<sup>10</sup> Miccinesi is correct about the autobiographical links to Deledda’s works: “*Sino al confine* (1910), può essere ricordato per quanto di autobiografico è da rintracciarsi in esso: il personaggio di Luca, per esempio, dedito ad una rovinosa ubriachezza, riporta ad una esperienza assai triste che la scrittrice ebbe a fare nell’ambito della propria famiglia, e i genitori di Gavina possono essere considerati costruiti, come personaggi, sulla memoria dei genitori della stessa Deledda, per non dire che la casa in cui Gavina abita ha molti punti di contatto con quella in cui visse la scrittrice a Nuoro” (58).

## Opere citate

- Akhtar, Salman and Anderson Thomson. "Overview: Narcissistic Personality Disorder." *American Journal of Psychiatry* 10 (1982): 32-48.
- Aste, Mario. *Grazia Deledda: Ethnic Novelist*. Maryland: Scripta umanistica, 1990.
- Balducci, Carolyn. *A Self-Made Woman: Biography of Nobel-Prize-Winner Grazia Deledda*. Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- Deledda, Grazia. *Anime Oneste*. Milano: Cogliati, 1896.
- \_\_\_\_\_. *Canne al vento*. Milano: Mondadori, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Cosima*. Milano: Treves, 1937.
- \_\_\_\_\_. *L'edera*. Milano: Mondadori, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Elias Portolu*. Milano: Mondadori, 1965.
- \_\_\_\_\_. *La madre*. Milano: Mondadori, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Marianna Sirca*. Milano: Treves, 1915.
- \_\_\_\_\_. *Romanzi e novelle*. Milano: Mondadori, 1941.
- \_\_\_\_\_. *Romanzi e novelle*. Milano: Mondadori, 1971.
- Dowling, Colette. *The Cinderella Complex*. NY: Pocket Books, 1982.
- Elkind, David. *The Hurried Child*. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley, 1981.
- Ellis, Albert and William J. Knaus. *Overcoming Procrastination*. New York: Signet, 1979.
- Emmons, Robert. "Narcissism: Theory and Measurement." *Journal of Personality and Social Psychology* 52 (1987): 11-17.
- Gunderson, Ronningstam and Bodkin. "The Diagnostic Interview for Narcissistic Patients." *Archives of General Psychiatry* 47 (1990): 676-80.
- Janus, Sam. *The Death of Innocence*. NY: Morrow, 1981.
- Johnson, Robert. *Transfiguration: Understanding the Three Levels of Masculine Consciousness*. San Francisco: Harper, 1989.
- Kernberg, Otto. *Aggression in Personality Disorders and Perversions*. New Haven: Yale UP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Object Relations Theory and Clinical Psychoanalysis*. New York: Jason Aronson, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Severe Personality Disorders: Psychotherapeutic Strategies*. New Haven: Yale UP, 1984.
- Kiley, Daniel. *The Peter Pan Syndrome*. New York: Avon, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The Wendy Dilemma*. NY: Arbor House, 1984.
- Kohut, Heinz. *Advances in Self-Psychology*. New York: International Universities Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The Analysis of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. New York: International Universities Press, 1971.
- Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism*. NY: Warner, 1980.
- Levine, Judith. *My Enemy, My Love: Man-Hating and Ambivalence in Women's Lives*. NY: Doubleday, 1992.
- Levinson, Daniel J. *The Seasons of a Man's Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1978.
- Masterson, James F. *Comparing Psychoanalytic Therapies*. New York: Brunner and Mazel, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Countertransference and Psychotherapeutic Technique*. New York: Brunner and Mazel, 1983.
- \_\_\_\_\_. *From Borderline Adolescent to Functioning Adult*. New York: Brunner and Mazel, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Search for the Real Self: Portrait of a Narcissist*. New York: Free Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Emerging Self: A Developmental, Self, and Object Relations Approach to the Treatment of the Closet Narcissistic Disorder of the Self*. New York: Brunner and Mazel, 1993.
- \_\_\_\_\_. *The Narcissistic and Borderline Disorders*. New York: Brunner and Mazel, 1981.
- \_\_\_\_\_, ed. *New Perspectives on Psychotherapy of the Borderline Adult*. New York: Brunner and Mazel, 1978.
- Miccinesi, Mario. *Deledda*. Il Castoro, 105. Firenze: La Nuova Italia, 1975.
- Pyszczynski, Thomas A. and Arthur Greenberg. "Self Regulatory Perseveration." *American Psychologist* (January, 1987): 121-30.



***Le parole del Verbo:***  
**Twentieth-Century Italian Literature and Christianity**

The spiritual disorientation that characterizes the twentieth century has led much contemporary Christian literature to gesture to its roots in periods and authors more firmly anchored to Christianity — for example, through the thematic recurrence to the works of Alessandro Manzoni (1785-1873), as well as through reinterpretations of texts belonging to the Christian (biblical or hagiographic) tradition. Thus, for example, “Un ladro in casa Manzoni” (in *Eroi di vetro. Racconti*, 1989), by Italo Alighiero Chiusano, portrays the aging author who, because of his Christian faith, shows no fear of a burglar he mistakes for the devil; Ferruccio Ulivi’s *La straniera* (1991) recounts Manzoni’s relationship with his first wife, the Swiss Calvinist “stranger” of the title, whose conversion to Catholicism inspired his own. Christianity in twentieth-century Italian literature is in fact predominantly Catholic, and the Protestant experience — that of the Waldensian austere moralist Piero Jahier (1884-1966), for example, author of the lyric-realistic war diary *Con me e con gli alpini* (1919) — is cast as “other.”

The most important twentieth-century text inspired by Manzoni’s Christian experience is *Il Natale del 1833* (1983) by Mario Pomilio (1921-1990). The title refers to the date of Manzoni’s first wife’s death, leading to the writer’s confrontation with God and his investigation of the role of suffering in individual and collective history. Pomilio shares with Manzoni a religious and ethical vision that is concerned with freedom, justice, and the responsibility of the Christian conscience. Unlike Giuseppe Berto’s (1914-1978) neorealist novel *Le opere di Dio* (1948), whose ironic title points to God as the capricious author of senseless pain, Pomilio’s God participates in human suffering. As in all of Pomilio’s work, however, Christianity is an open question inextricably engaged with the present times. It is an interrogation carried out through the narrative conflation of history and fiction. *Il cane sull’Etna. Frammenti di una enciclopedia del dissesto* (1978), for example, focuses on human decenteredness, loss of metaphysics and religious beliefs, and consequent collapse. On the other hand, *Il quinto evangelio* (1975) traces the existence of a fifth Gospel through a pastiche of genres that guide the reader through crucial moments in the history of Christianity. This is often considered Pomilio’s religious masterpiece, as well as his most original work: the fifth Gospel is a metaphor for the realization of the transcendental within the world of history, for the presence of the Word in the world and across time. Unlike Pomilio’s *L’uccello nella cupola* (1954), historically anchored to traditional Catholicism, *Il quinto Evangelio* is an

essentially post-Conciliar text, displaying contradictory elements and evangelical tensions, and staging the encounter of history, metaphysics, and theology.

*Il quinto evangelio* ends with a play, *Il quinto evangelista*, a trial of the fifth Gospel and of Jesus's story. The theme of the trial of Jesus recurs in Giuseppe Berto's *La gloria* (1978) — a rehabilitation of Judas as a necessary instrument of Providence — and Diego Fabbri's (1911-1980) play *Processo a Gesù* (1955). An international success, Fabbri's *Processo a Gesù* is a theatricalization of the Gospel through a reinterpretation directly tied to Manzoni's conception of the historical tragedy. Fabbri's God operates miraculously and providentially in the world and within the human soul. Religiosity is woven throughout his work with the reality of the human condition: salvation can be obtained in spite of sin as long as one does not succumb to the temptation of arriving to God without going through Christ, namely, without finding one's place in history. Enrico Pea (1881-1958) also wrote plays inspired by the Old and New Testaments. But the most important Catholic playwright of the twentieth century in Italy is Ugo Betti (1892-1953), whose work explores the problematic of belief through processes of psychological destruction and moral reconstruction: faith is never a dogmatic presupposition, and the evil permeating the world is inevitable because intrinsically human; good is realizable, but only in transcendence. Betti's obsession with the inevitability of absurd suffering and guilt is reflected by his investigative method, as in *Frana allo scalo Nord* (1935), *Corruzione al Palazzo di Giustizia* (1944), and *Delitto all'Isola delle capre* (1950).

But with few exceptions, mid-twentieth-century Italy lacks the genre of Christian literature which constituted a current in other European countries at that time; instead, the secular outlook of the Left dominates Italian culture. The early twentieth century, on the other hand, had been a period of spiritual unrest and commitment on the part of many writers, who rejected realism in favor of mystical intuition or a magical recreation of reality. Following his conversion from atheism, Giovanni Papini (1881-1956) wrote a popular biography, *La storia di Cristo* (1921), an apologetic work criticized for lacking a truly Christian sensibility (due to Papini's theatrical rhetoric) and for reducing Christ to the author's own petty bourgeois level. The work of Nobel-prize winner Grazia Deledda (1871-1936) stages the opposition between sin and remorse, often through the representation of the syncretic rites of ancient Sardinian religious celebrations: processions and pilgrimages are among the most salient expressions of Deledda's moral and religious outlook. Love is repeatedly associated with sin, remorse, and expiation, although suffering purifies and redeems — as in *Elias Portolu* (1900), *Marianna Sirca* (1915), and *La madre* (1919). But the most notable Catholic novelist of the early part of this century is Antonio Fogazzaro (1842-1911), whose *Il santo* (1905), for example — the third work in a tetralogy which includes *Piccolo mondo antico* (1895), *Piccolo mondo moderno* (1900), and *Leila* (1910) — weaves the story of a mystic with

the movement of renewal known as Catholic Modernism. All of Fogazzaro's work reflects this interest in modernist ideas, which sought to liberalize and modernize Catholic dogma.

Fogazzaro's spellbound vision of a reality subject to the numinous recurs in some of Guido Piovene's (1907-1974) work, characterized by a tormented moral introspection and by characters suspended between good and evil, and always prone to ambiguity and lying. *Lettere di una novizia* (1941), Piovene's most successful work, tells of a young woman who enters the convent so as to hide a crime; the epistolary narration of her escape slowly reveals her profoundly evil soul, unveiling her sincerity and her sins only as she sets up her defense and thus arouses the reader's pity. Tormented spiritual struggles also characterize the work of Silvio d'Arzo (1920-1952), especially his poignant story "Casa d'altri" (1953).

Despite the lack of a Catholic current such as in France, Christianity plays nevertheless a central role in several Italian authors who have chosen to remain outside Catholic orthodoxy. In his multifarious production Pier Paolo Pasolini (1922-1975), for instance, experiences his diversity all the more profoundly as it contrasts with his Catholic upbringing. Although always critical of the Catholic Church (because of its collusion with Christian Democratic bureaucracy and its inability to oppose consumerism through its dogmas and traditions), Pasolini's writings display an attraction for the unconscious, emotional, irrational facts of religion: *Teorema* (1968), both a short story and a film, is a parable on the irruption of the sacred in the industrial bourgeoisie; the film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), dedicated to Pope John XXIII, interprets the crisis of religion and the rebirth of faith, ecumenism, and the social involvement of religious consciousness, historicizing the essence of Catholicism through the figure of an anarchist Christ. On the other hand *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), obsessively pervaded by the tone of a sensual ceremonial Catholicism, includes texts which rewrite, often transgressively, the genre of the Christian hymn and the "sacra rappresentazione."

The work of Ignazio Silone (1900-1978) is also saturated with Christian elements, although he always remained critical of the Catholic Church. In *Vino e pane* (1937) the socialist protagonist's political resistance finds support in his rediscovery of the Christian heritage. Although it indicts the official alliance of the Church with the Fascist government, the novel portrays the essential values of Christianity as coinciding with those of the atheist protagonist and of his political opposition to Fascism. This unity is materialized in the wine and bread of the title, which are both physical nourishment (as promised by Socialism) and spiritual fare (the Christian Eucharist). Like the rest of Silone's works, *L'avventura di un povero cristiano* (1968), a historical play on the life of Pietro da Morrone (pope Celestine V), sets up the conflict between the free individual (intellectual, priest, political organizer) and the masks of power (fascist, Pilate, the pope), as well as the eternal drama of the Christian: How to be in this world



without being of this world. Silone's protagonists are always persecuted; yet — like Christ — they win just when they seem most violated and defeated.

The connection between religion and politics is also explored by several contemporary Catholic writers. Carlo Sgorlon's (1930-) novel *Il regno dell'uomo* (1994) attributes the demise of the former Soviet Union to its rejection of spirituality and God. In *Così non sia* (1985), as in his other works, Gino Montesanto (1922-) is concerned with the question of faith, its inevitable doubts, and the ecclesiastical organization as its instrument of diffusion. In the work of Rodolfo Doni (1919-) the political arena is where the ideal of a better life and the principles of justice and Christian fellowship are proposed. Thus for example in *La doppia vita* (1980) Doni presents three examples of Christianity in political-social life (De Gasperi, Dossetti, and La Pira), while in *Servo inutile* (1982) he confronts issues such as the law of celibacy for priests and the church of the poor. Doni's narrative displays the tension between a concrete immanence (such as the problems of work, housing, peace), and a transcendental dimension marked by the certainty of the intervention of Providence in the human world. Thus in *Un filo di voce* (1993) a young woman mystic makes her contribution against evil by taking upon herself, through the intercession of the Cross, the suffering of others.

Several Christian texts of the late twentieth-century rewrite New Testament stories. In Ferruccio Parazzoli's (1935-) *Uccelli del Paradiso* (1982), theological doctrine is mixed with existential questions: the protagonist is a modern-day Saint Peter who abandons his life and family so as to search for his place as Christ's follower. Pasquale Festa Campanile's (1928-1986) *Per amore, solo per amore* (1983) is the story of the relationship between Mary and Joseph and of Jesus's early years. Ferruccio Ulivi's *Trenta denari* (1986) is a modern-day interpretation of the story of Judas's betrayal. Piero Orefice's *Il saio e la tiara* (1979) recounts Christ's second coming announced through the voice of a telepathic young Roman girl. Another historical figure explored by contemporary writers is Saint Francis, the protagonist of Italo Alighiero Chiusano's play *Le notti della Verna* (1981) and Ferruccio Ulivi's novel *Le mura del cielo* (1981).

Women writers have also made important contributions to Christian literature in twentieth-century Italy. The suffering of Saint Thérèse of Lisieux, and the relationship between writing and the body, are interrogated in Elisabetta Rasy's (1947-) *La prima estasi* (1985) — a sophisticated psychoanalytic account that blends the genres of novel, philosophical essay, case-study, and prose poem. Another important figure in the contemporary literary and religious scene is the theologian and hermit Adriana Zarri (1919-), author of the collection *Apologario: le favole di Samarcanda* (1990) and the novel *Dodici lune* (1989). Her recent *Quaestio 98. Nudi senza vergogna* (1994) is at once a fairy-tale and a realistic novel that explores the possibility of loving at once God and the other, even during sexual union. The poetry of Margherita Guidacci (1921-1992), such as

*L'altare di Isenheim* (1980), expresses themes such as the existential void and the vivid presence of death. In *Neurosuite* (1970) Christian ethics becomes self-knowledge and a fall towards the other, while Guidacci's poetic representation is allegorical and even visionary, and her Christian ethics moves from the private to the public in order to finally arrive to the transcendental. In this approach she is influenced by her relationship with the contemplative writer Nicola Lisi (1893-1975), author of fables, dialogues, and visions (including the *Diario di un parroco di campagna*, 1942) in line with the tradition of Franciscan spirituality and simplicity. Amelia Rosselli (1930-) also experiences poetry as the abolition of all boundaries between inside and outside, private and social, self and other — as, for example, in the poem “Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita . . .” (*Variazioni belliche*, 1964), a reflection on the continuity between birth, poetry, and the Incarnation. For this reason the religious contents of poetry are transformed by Rosselli into an expansion of the dark sphere of the individual psyche.

Many major twentieth-century poets repeatedly explore the relationship with the Christian God. Salvatore Quasimodo's (1901-1968) collections are pervaded by an anguished existential quest for God, who does not answer. Giuseppe Ungaretti's (1888-1970) *Il sentimento del tempo* (1933) is, as the author himself states, a book of religious poetry, where formal complexity reflects an increasingly arduous content; in the later *Il dolore* (1947) God is dramatically present at the very heart of suffering. The first phase of Mario Luzi's (1914-) poetry is ideologically founded on a Christianity that is both autochthonous and influenced by French Catholic thought. But there are also poets whose production is primarily Christian. The suggestive work of Arturo Onofri (1885-1928) expresses a moral and religious urgency by applying symbolism to a mystical exploration of the universe. Carlo Betocchi (1899-) accepts from the start the position of the ordinary man, and God remains the arrival point of his entire poetic pilgrimage, characterized by a unique blend of traditional forms and modern freedom of expression. Betocchi's ideological background is a rural Catholicism which sees in the objective world a clear epiphany of the divine: poetry is the simple testimony of a reality that precedes it. Ordained a Rosminian priest in 1936, Clemente Rebora (1885-1957) has written poems moved by a disorderly and at times even violent spiritual problematic which attacks language by urging it to change itself into action; his best verse expresses the anguished search to reconcile human existence with a sense of mystery and of the sacred. Rebora's post-conversion works include the collections *Via Crucis* (1955), *Curriculum vitae* (1955), *Canti dell'infermità* (1956), *Gesù il fedele* (1956). The only writer for whom Rebora felt a spiritual kinship was Giovanni Boine (1887-1917), whose poetry and prose, collected in *Frantumi* (1918), is a tumultuous blend of themes including mystical experience and the angst inspired by physical dissolution. Finally, in his poetic production David Maria Turoldo (1916-1992), a friar of the Servi di Maria and a well-known

participant in the contemporary cultural and artistic world, posits poetry as the voice given to God's silence and to the poor, who have no voice; poetry is grace and penance, purification and prophecy, as well as dialogue with God. In this double commitment to faith and works, God and one's neighbor, form and content, Turoldo's poetry recapitulates the primary characteristics of Christian literature in twentieth-century Italy: a continuous movement between the encounter with the Word and the practice of our human expedients, words.

*The University of Vermont*



## Works Cited

- Berto, Giuseppe. *Le opere di Dio*. Roma: Macchia, 1948.
- Betocchi, Carlo. *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 1996.
- Betti, Ugo. *Teatro completo*. Bologna: Cappelli, 1957.
- Boine, Giovanni. *Frantumi*. Firenze: La Voce, 1921.
- Chiusano, Italo Alighiero. *Eroi di vetro. Racconti*. Milano: Mondadori, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Le notti della Verna*. Torino: Fogola, 1983.
- D'Arzo, Silvio. *Casa d'altri, racconto lungo*. Firenze, Sansoni, 1953.
- Deledda, Grazia. *Romanzi e novelle*. Milano: Mondadori, 1955. 4 vols.
- Doni, Rodolfo. *La doppia vita*. Milano: Rusconi, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Un filo di voce*. Milano: Mondadori, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Servo inutile*. Milano: Rusconi, 1982.
- Fabbri, Diego. *Tutto il teatro*. Milano: Rusconi, 1984.
- Festa Campanile, Pasquale. *Per amore, solo per amore*. Milano: Bompiani, 1984.
- Fogazzaro, Antonio. *Tutte le opere*. Milano: Mondadori, 1930-1945. 15 vols.
- Guidacci, Margherita. *L'altare di Isenheim*. Milano: Rusconi, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Neurosuite*. Vicenza: Neri Pozza, 1970.
- Jahier, Piero. *Con me e con gli alpini*. Firenze: Libreria della Voce, 1919.
- Lisi, Nicola. *Diario di un parroco di campagna*. Firenze: Vallecchi, 1942.
- Luzi, Mario. *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 1988.
- Montesanto, Gino. *Così non sia*. Milano: Rusconi, 1985.
- Onofri, Arturo. *Poesie scelte*. Parma, Guanda, 1960.
- Orefice, Piero. *Il saio e la tiara*. Milano: Rizzoli, 1979.
- Papini, Giovanni. *La storia di Cristo*. Firenze: Vallecchi, 1921.
- Parazzoli, Ferruccio. *Uccelli del paradiso*. Milano: Mondadori, 1982.
- Pasolini, Pier Paolo. *Teorema*. Milano: Garzanti, 1968.
- \_\_\_\_\_. *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Milano: Longanesi, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Il Vangelo secondo Matteo*. Milano: Garzanti, 1964.
- Pea, Enrico. *La passione di Cristo*. Brescia: Morcelliana, 1940.
- Piovene, Guido. *Lettere di una novizia*. Milano: Bompiani, 1941.
- Pomilio, Mario. *Il cane sull'Etna. Frammenti di una enciclopedia del dissesto*. Milano: Rusconi, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Il Natale del 1833*. Milano: Rusconi, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Il quinto evangelio*. Milano: Rusconi, 1975.
- \_\_\_\_\_. *L'uccello nella cupola*. Milano: Bompiani, 1954.
- Quasimodo, Salvatore. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1995.
- Rasy, Elisabetta. *La prima estasi*. Milano: Mondadori, 1985.
- Rebora, Clemente. *Le poesie*. Milano: Garzanti, 1988.
- Rosselli, Amelia. *Variazioni belliche*. Milano: Garzanti, 1964.
- Sgorlon, Carlo. *Il regno dell'uomo*. Milano: Mondadori, 1994.
- Silone, Ignazio. *L'avventura di un povero cristiano*. Milano: Mondadori, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Vino e pane*. Milano: Mondadori, 1955.
- Turoldeo, David Maria. *Canti ultimi*. Milano: Garzanti, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poesie*. Vicenza: Neri Pozza, 1971.

- \_\_\_\_\_. *O sensi miei*. Milano: Rizzoli, 1990.
- Ulivi, Ferruccio. *La straniera*. Milano: Mondadori, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Le mura del cielo*. Milano: Rizzoli, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Trenta denari*. Milano: Rusconi, 1986.
- Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1986.
- Zarri, Adriana. *Apologario. Le favole di Samarcanda*. Milano: Camunia, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Dodici lune*. Milano: Camunia, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Quaestio 98. Nudi senza vergogna*. Milano: Camunia, 1994.

## REVIEW ARTICLE

by  
Tom Peterson

*The Inferno of Dante.* Trans. Robert Pinsky. Ill. Michael Mazur with notes by Nicole Pinsky. Foreward by John Freccero. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994.

*The Divine Comedy. Volume I: Inferno.* Trans. Robert M. Durling. Introd. and Notes by Ronald L. Martinez and Robert M. Durling. New York: Oxford UP, 1996.

It is a truism that each generation needs *its* translation of the *Commedia*. The truth is we need more than one: in order to serve different publics, and to be assured at least one of them will be suitable. In my case, the story began with the stentorian blank verse version of the architect Lawrence Grant White: confident, dignified, and tactful, faithful to narrative continuity, much less so to exegetical accuracy. At the same time I explored the laconic majesty of Louis Biancolli, playing this sparse verse translation (also musically) off that of White, wondering at times how two such divergent works could be derived from a single source. I was less patient with the overrhymed Dorothy Sayers and John Ciardi, despite their popularizing effect. As a graduate student, I was introduced to the prose versions of John Sinclair and Charles Singleton, both of which are distinguished by a pristine sobriety and excellent sense of balance and linguistic appropriateness (without mentioning the unexceptionable commentary of the latter). My translation of choice, that came amicably to supplant all those named above, by its grace, subtlety, and rigor, its overall *icasticità*, was that of Allen Mandelbaum.

All of the accomplished English translations of the last fifty years (Sinclair's is actually from 1939) have aimed at syntactic and philological rigor, artfulness, economy and an English that is one's own (unlike, say, that of Longfellow). Versified translations have tempered rigor with imagination, in search of a parallel music to Dante's, again in a manner appropriate to the translator's usage and time. Prose translations have aimed at clarity above all, and philological and exegetical accuracy. Yet both prose and verse modes naturally require sensitivity to Dante's poetics and overall architecture, in recognition of the multiple sub-genres of his poem and the pervasively polysemic allegory and connotative aspects of his poetic language. Thus both verse and prose translators have sought out Dante's manner of locating verbal structures that are themselves contents to the work. And both groups have no doubt come to know the enormity of the challenge and the countless pitfalls.

D. H. Lawrence has written: "The basic error of the translator is that he



preserves the state in which his own language happens to be instead of allowing his language to be powerfully affected by the foreign tongue." I can say with confidence that neither Robert Durling nor Robert Pinsky commits this error in translating *Inferno*. Despite vast differences between these two works, each allows its language to be powerfully affected by Dante's Italian; each offers a vigorous and novel solution, graceful and abundantly worthy of attention and study.

Robert Durling's *Inferno* (soon to be followed by the other canticles) has the remarkable feature of being almost absolutely faithful to Dante's syntax, even in its most lapidary forms. It does so with great economy so that at times the tercet shrinks to two elegant prose lines, as here with Caiaphas: "Then I saw Virgil marveling over him who was / so basely stretched cross-wise in the eternal exile" (23.124-27). Durling's prose translation follows by 25 years that of Singleton, which came at a similar interval after that of John Sinclair, the Scottish theologian. Like those eminently scholarly contributions, this is the product of years of diligent study and erudite linguistic craft; it also contains an apparatus of notes, commentary and illustrations that testify to an extremely fruitful collaboration between the translator and commentator Ronald Martinez (as already seen in their volume on the *rime petrose*, *Time and the Crystal*).

Thus the Durling translation evinces an uncompromised embrace of literality; the resultant translating style assumes a fast bond between Italian and the Latin cognates in the English language. The bond between etyme and sememe is pushed to the power of a trope in its own right. This reluctance to recoin the original word can result in a halting style lacking in vividness: "but what does it help me, since my *members* are bound?" ("membra," 30:80-81); "Oh eternally laborious mantle!" ("O in eterno faticoso manto!," 23:67); "whose stench *was displeasing* even up here" ("facea spiacer," 10:136); "Your speech makes you *manifest* as a native of that noble *fatherland*" ("La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patriã natio," 10:25-26). The creed of literality means that the translator refuses to interpret, so that for "gridando 'Perché tieni?' e 'Perché burli?'" (7:30), instead of the usual "Why do you hoard? Why do you squander?," we read "crying: 'Why do you hold?' and 'Why do you toss?'" This practice can grow a bit wooden, as in "On my right hand I saw new cause for pity" ("A la man destra vidi nova pieta," 18:22), where "pieta" would be better rendered by "anguish" or "torment," and "man destra" does not need "hand" to be clear. In four of five such uses Durling translates with "right hand" (Mandelbaum uses none), as in the following tercet, where Dante's switch from past to present to past tense — made only for the purposes of rhyme — is not called for in the translation;

Io sentia già da la man destra il gorgo  
far sotto noi un orribile scroscio,  
per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.

Allor fu' io più timido . . .

(17:118-20)

I could already hear at my right hand the torrent  
making a horrible roar beneath us, and so I lean out  
my head, looking down.

Then I became more afraid . . .

I believe certain transpositions beg the issue or miss the semantic point (of established usage), as for "Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse" (28:43), "But who are you sniffing at us from up on the ridge," where the intransitive verb *musare* meant to linger; or, in the same canto, "corata" rendered as "pluck" (appertaining to animals) instead of vitals or vital organs; or for Mohammed's violent display of rending his chest, "Or vedi come io mi dilacco!" (28:30), the weak "Now see how I spread myself!" There is, I find, a sort of misplaced concreteness here, a loss of clarity and simplicity due to the pursuit of an unattainable exactitude.

But, as Durling and Martinez note in the Preface, "there must be some tension, some strain, in any translation that respects the original" (v). The magnificent passages one could cite are numerous. Consider the limp version of Francesca's speech on the triple action of Love, ironic because of the courtly register of a quest, and also because she assumes Dante has pity on her and Paolo:

Of whatever it pleases you to hear and to speak  
we will listen and speak to you, while the wind is  
quiet for us, as it is now.

The city where I was born sits beside the  
shore where the Po descends to have peace with its followers.

Love, which is swiftly kindled in the noble heart,  
seized this one for the lovely person that was taken  
from me; and the manner still injures me.

Love, which pardons no one loved from loving in  
return, seized me for his beauty so strongly that, as  
you see, it still does not abandon me.

Love led us on to one death.

(Inf. 5:94-106)

Consider in comparison Robert Pinsky's version of the same lines, in which I have highlighted senses that deviate from the original:

Now we will speak and hear as you may please  
To speak and hear, while the wind, *for our discourse*,  
Is still. My birthplace is a city that lies  
Where the Po finds peace with *all* its followers.

Love, which in gentle hearts is quickly born,  
 Seized him for my fair body — which, in a *fierce*  
 Manner that still torments *my soul*, was torn  
*Untimely* away from me. Love, which absolves  
 None who are loved from loving, made my heart burn  
 With joy so strong that as you see it cleaves  
 Still to *him, here*. Love gave us *both* one death.

The visual rhyme of the three tercets begun with “Amore” is maintained by Durling, along with the stilnovist gracefulness that compounds the irony of the passage, while Pinsky does neither. The blind utterance of Francesca, “e ’l modo ancor mi offende” is rendered “in a fierce / Manner that still torments my soul” (Pinsky), while Durling concisely has “and the manner still injures me.” Pinsky translates from Francesca’s subsequent speech “Nessun maggior dolore” as “No sadness is greater,” while Durling has: “There is no greater pain” and rightly renders “soli eravamo e senza sospetto” (5:129) as: “we were alone and without any suspicion” (Durling), to which Pinsky adds a qualifier, “Alone, suspecting nothing, at our leisure” in order to “rhyme” with “measure” and “treasure.”

Pinsky’s is, in general, an energetic and forceful contribution to the diffusion of the *Inferno* in America; almost a mirror opposite to the Durling, it abounds in paraphrases and periphrases, and interpolations of lexis and syntax. It is a verse translation based to no small degree on previous translations.

Dante’s statement on the impossibility of adequate “musical” translation of poetry, “Sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia” (*Convivio* I, VII), stands as an eternal monition to those who attempt to versify the *Commedia*. Pinsky has chosen to write a “consonantical” terza rima, with abundant though not exclusive use of near-rhymes and rhymes in lines 1 and 3 of each tercet, and, when possible, in line 2 linking the tercets (which are divided by a blank space). Line length is allowed to vary generally between a hypermetric iambic pentameter and pseudo-alexandrine richly dotted with enjambment. The musical results are often delightful:

ché non è impresa da pigliare a gabbo  
 discriver fondo a tutto l’universo,  
 né da lingua che chiami mamma o babbo.  
 Ma quelle donne aiutino il mio verso  
 ch’aiutaro Anfione a chiuder Tebe,  
 sì che dal fatto il dir non sia diverso.

(*Inf.* 32:7-12)

It is not jokingly that one begins  
 To describe the bottom of the universe —  
 Not a task suited for a tongue that whines  
*Mamma* and *Dadda*. May the muses help my verse



As when they helped Amphiion wall Thebes, so that  
Word not diverge from fact as it takes its course.

The frequent use of a longer line than Dante's and occasional lacunas in sense means 296 fewer lines overall, and fully 54 fewer lines in Cantos 1 and 2 (224 as against 278). Examining those cantos one finds such drastic elisions as the following:

Però, se l'avversario d'ogne male  
cortese i fu, pensando l'alto effetto  
ch'uscir dovea di lui, e 'l chi e 'l quale,  
non pare indegno ad omo d'intelletto;

(2.16-19)

That the Opponent of all evil bestowed  
Such favor on him befits him, chosen for glory

\*

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito.

(Inf. 2:64-66)

I fear he may be already lost, unaided:  
So far astray, I've come from Heaven too late.

I understand the metamorphic desire to acknowledge and emulate Dante's own near-demiurgic ambition, beginning as someone lost — in Pinsky's case as a non-speaker of Italian — and moving towards comprehension, totality. The spiritual investment in this project is authentic and invigorating. As stated, the versification hinges on a matrix of near-rhymes and rhymes; typically this results in a modified syntax intent on recreating the sense of mimetic-diegetic continuity and story-line. This effort implies a lessening of philological rigor and an unconcern for the sort of polysemic (cryptic, ironic, lapidary) constructions that Dante is famous for, and thus a tendency to miss the textual cruxes that animate much scholarly debate. Pinsky abridges the poem's spontaneity, the "fast register" Contini wrote of, for the sake of narrative fluidity and the music of Pinsky's own ear, which is not without echoes of 19th-century American poets. While his lexis is at times romantic ("fen," "acedia's dismal smoke," "fosse"), Pinsky is vastly legible, and his daughter Nicole Pinsky's notes are appropriately matched to the popular edition this is destined to be. John Freccero's introduction is a fine synthesis of the poem's place in Dante's life and opus; it mentions the translation briefly, referring to its "*power and extraordinary accuracy*." Freccero also writes six analyses of selected cantos, and Pinsky adds six more.

The dust jacket of the Durling translation reads, "Robert Durling's translation brings a new *power and accuracy*. . . ." Given that these two terms

are used for both works, I would ask exactly *what* “power” and *what* “accuracy” are involved here. What can the reader and scholar expect to find there? In his essay “The Task of the Translator,” Walter Benjamin rejects the sort of accuracy that invests itself in “reproduction of sense” or “transmission of information,” urging that the translator instead “incorporate the original’s mode of signification, thus making both original and the translation recognizable as fragments of a greater language.” To reproduce the “mode of signification” requires “a literal rendering of the syntax which proves words rather than sentences to be the primary element of the translator.” Plainly, Durling has achieved such a rendering, daring at times to delve into the archaic and strangely Latinate roots of a certain English word, not because of its obscurity but its precise replication of the density and polyvalence of Dante’s usage. These densities are lucidly glossed in the notes that follow the individual cantos and in the 16 short essays (10 by Durling, 6 by Martinez) found in the “Additional Notes” at the end. These include eight divergences from Petrocchi’s text. I do find points I would dispute — is not “rance” (23:100) intended as “yellow” or “golden,” not “orange,” particularly given the tie-in with Dante’s use of Uguccone da Pisa’s etymology of hypocrite? And why is “com” a *scaldar si poggia tegghia a tegghia*” (29:74) “as one props pan against pan to cool” instead of to “heat”?

Pinsky’s power and accuracy is focused rather on a sense of versimilitude: his Whitmanesque wordsmithery combines a steady stream of phonic tropes with the intimate sense of a drama unfolding, and it invokes this privilege as a form of sacred song. The license assumed to accomplish this recreation (the manipulation of syntax and lexis, the bypassing of ambiguous or indefinite aspects of the original) achieves a “power” that can only be defined as rhapsodic and an “accuracy” perhaps at odds with that which Benjamin had theorized, but noteworthy all the same.

Certainly the following passages are vulnerable to criticism: (1) In Virgil’s self-introduction to Dante, “Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d’Anchise” (1:73-74): “A poet, I hymned / Anchises’ noble son,” one could object to the elimination of “I was,” or the use of “noble” or “hymned” (instead of “righteous” and “sang”); (2) In Dante’s invocation of the muses and his own genius and craft, the imploring to a “voi” and the prediction made to a “tu” are conflated: “O muse, o alto ingegno, or m’aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch’io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate.” (2:7-9): “O Muses, O genius of art, O memory whose merit / Has inscribed inwardly those things I saw — / Help me fulfill the perfection of your nature”; (3) In the same canto, Beatrice’s “vegno del loco ove tornar disio” (2:71) is overstated: “[I] come from where I *crave* / to be again,” and “pieta” (2:106) is rendered as “pity” rather than anguish; (4) Concerning Farinata, the concise “Dintorno mi guardò” (10:55) is padded: “his gaze began to dart / Anxiously around me”; (5) The usurers described: “dal collo a ciascun pendea una tasca, / ch’avea certo colore e certo segno / e quindi par che

'l lor occhio si pasca" (17:55-57) is rendered by Pinsky as, "Each had a purse hung round his neck — adorned / With certain colors and a certain device / Which each of them with hungry eyes consumed"; and Durling: "from the neck of each hung a bag of special color, with a special emblem, and their eyes seem to feed there." The adjective "special" points to the specificity of the family devices, while "certain" does not; and Pinsky simply wipes out the verb "par" and the subjectivity it denotes. The same occurs in "ma fiorentino / mi sembri veramente" (33:12): "But you are surely Florentine," while the opposite, a "seeming" added superfluously, is in "ma poco dura a la sua penna tempra" (24:6), "But only a while because her pen, it seems / Is not sharp long."

These are perhaps minor matters; and indeed, Pinsky has stated that he does not seek to render English more Italian: "I have tried to make an *Inferno* in English that stays true to the nature of English" (xxi) and that "attempts hopefully, sometimes perhaps desperately, to find a commensurate relation of elements" (xxiv).

Consider in this regard the second tercet of the poem, "Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!" (1.4-6) is rendered: "To tell / About those woods is hard — so tangled and rough / And savage that thinking of it now, I feel / The old fear stirring." The immediacy of "selva selvaggia e aspra e forte" is broken, the referent of the three adjectives obscured; but Pinsky is loyal to his own recasting, which here fuses the difficulty of the pilgrim's "telling" and that of the actual woods of hell he encountered. The stress is on movement, rhythm, and drama. If Pinsky's "accuracy" depends on the theory of the reproduction of meaning, Durling's "incorporates the original's mode of signification" and attains to a closer, almost epidermic, sense of Dante's language, his symbols and his *silences*, all of that which lies beyond verbal communication, in the metaphysical music of the *Comedy*. At the end of Canto 21 Dante writes: "lasciali digrignar pur a lor senno, / ch'e' fanno ciò per li lessi dolenti." Pinsky translates "it is the wretches who boil here that they menace — so let them grind / As fiercely as they like, and scowl their worst"; Durling: "let them snarl as much as they please, they are doing that for the sufferers in the stew." Earlier in the same canto (in which Durling translates the devil's fantastic names and Pinsky does not), Dante writes: "Allor mi volsi come l'uom cui tarda / di veder quel che li convien fuggire / e cui paura sùbita stagliarda, / che, per veder, non indugia 'l partire"; which Pinsky translates: "I turned my head / Like someone eager to find out what it is / He must avoid, who finding himself dismayed / By sudden fear, while he is turning back / Does not delay his flight"; and Durling: "Then I turned, like one eager to see what he must escape, whom sudden fear robs of vigor, / and, though he looks, does not delay departure". Only the latter quickly and immediately conveys the pilgrim's state of mind, the suchness and urgency of fear which one does not simply "avoid" but from which one "escapes."

To state it again with Benjamin, "the intention of the poet is spontaneous,



primary, graphic; that of the translator is derivative, ultimate, ideational.” Both Pinsky the poet and Durling the translator have struck a careful mediation between these elements, with the emphasis on their particular strength. Through them one sees the theme of translation and writing itself as basic and functional to the *Commedia*’s unfolding, its spiraling autopoiesis in history.

*The University of Georgia*

## ITALIAN BOOKSHELF

Edited by Dino S. Cervigni with the collaboration of Paolo Cherchi, Gustavo Costa, Valeria Finucci, Francesco Guardiani, Albert N. Mancini, Massimo Maggiari, and John P. Welle.

\* \* \*

*Lo studio bolognese: campi di studio, di ricerca, di insegnamento, di divulgazione.* A cura di Leda Giannuzzi Jaworski. Stony Brook: Forum Italicum, 1994. Pp. xi, 277.

Il volume raccoglie una serie di interventi imperniati sulla celebrazione del nono centenario dell'Università di Bologna. Nella premessa la curatrice fa notare di avere tenute presenti tre tematiche nell'organizzare la sua scelta: l'università nella storia; il ruolo dell'università nei vari campi del sapere; l'università come testimonianza del passato, e rinnovata coscienza di prospettive presenti e future. Per ovvi motivi di spazio ci vediamo costretti a limitare questa recensione solo ad alcuni tra i più significativi articoli della raccolta.

Risalendo al discorso che Carducci aveva pronunciato il 12 giugno 1888 in occasione dell'ottavo centenario, Mario Saccenti sottolinea l'importanza del legame che per il poeta toscano esisteva fra la fondazione dell'Università e l'idea di libertà che fin dalle origini si diffuse per il tramite della Scuola di Giurisprudenza, nonché il clima di unità culturale che si stabilì nell'ambiente bolognese col confluire in esso di studenti provenienti da ogni parte dell'Europa. Al tempo stesso prendeva forma una certa coscienza nazionale, in quanto Bologna diventava con lo Studio centro culturale della penisola. Saccenti trova ingiuste le accuse frequentemente mosse a Carducci di servilismo ai Savoia, dal momento che la sua lealtà alla casa regnante non comprometteva minimamente la sua profonda convinzione repubblicana e la sua grande ammirazione per la civiltà dei comuni. Il discorso fu visto anche da Benedetto Croce come un capolavoro di poesia in prosa, "un'ampia armoniosissima ode barbara" (47). Anche l'intervento di Giuseppe Caputo si riallaccia a questa famosa orazione dell'ottavo centenario per sottolineare le differenze fra la celebrazione dell'Ottocento e quella del ventesimo secolo. Secondo Caputo, mentre la prima si collegava a un piano politico di portata nazionale (la celebrazione del Risorgimento e della ritrovata identità civile), la seconda abbracciava un orizzonte ben più ampio, di significato internazionale. Certamente anche per l'ottavo centenario Bologna aveva richiamato a sé dotti da ogni parte del mondo, e le *Lettere da Bologna* scritte da Ivan Cvetaev testimoniano del livello internazionale di quell'occasione. Ma la novità del nono centenario stava, secondo Caputo, nel fatto che ora lo Studium mandava anche i propri rappresentanti in ogni parte del mondo "in modo che l'immagine di Bologna e della sua università sia riconosciuta in ogni luogo" (51). Ripristinare il prestigio dell'Università di Bologna, in modo che essa potesse ridiventare capitale di cultura, questo fu lo scopo del nono centenario, e l'idea sembrò trovare la propria espressione simbolica nella Magna Carta delle Università europee, firmata appunto a Bologna da

372 rettori di tutto il mondo in Piazza Maggiore il 18 settembre 1988, uno statuto universale che definiva a larghi tratti i principi e le procedure fondamentali dell'università ideale.

L'esperienza bolognese di Erasmo costituisce il tema dell'intervento di Giancarlo Roversi, il quale segue il dotto umanista olandese attraverso il suo pellegrinaggio in Italia dalla laurea in teologia conferitagli a Torino nel 1506 fino al suo ritorno in Inghilterra nel luglio del 1509. Citando Pierre de Nolhac, Roversi fa notare che "la fama delle scuole italiane attirava gli europei del nord quanto le grandi rovine dell'antichità" (63). Erasmo era più che mai ansioso di raggiungere la città di Bologna, per potere accedere alla sua università. Ma la data del suo arrivo tra il settembre e l'ottobre del 1506 coincideva con un periodo molto turbolento, per le mire aggressive di papa Giulio II. Nel novembre dello stesso anno l'umanista olandese assisté all'ingresso trionfale dell'armata papale e fu colpito e sdegnato dalla pompa che accompagnava la processione. In una lettera a Girolamo Busleiden scriveva: "Le università italiane sono paralizzate. Infuria la guerra. Il pontefice, Giulio, combatte, vince e trionfa come un vero Giulio" (64). Nonostante la difficile situazione politica, Erasmo rimase a Bologna più a lungo che in qualsiasi altra città italiana perché "l'Alma Mater gli forniva l'ambiente ideale in cui poter soddisfare ai suoi interessi intellettuali" (70). La ragione di tale preferenza appare chiara a Roversi, che afferma: "il pellegrinaggio di Erasmo a Bologna fu un atto di omaggio alla secolare tradizione culturale della città. Mentre egli prese dalla ricchezza intellettuale della città, le sue idee fresche e nuove nutrono le solide radici dello Studium" (70). Durante il soggiorno a Bologna gli fu anche offerta la possibilità di fare lezione all'università, ma egli rifiutò, perché temeva che il suo accento straniero potesse avere un effetto comico nella pronuncia del latino.

A Bologna Erasmo si trovò anche, senza volerlo, ad essere al centro di un episodio abbastanza rischioso. Correva l'anno 1507 e infuriava la peste. Coloro che si occupavano degli appestati avevano l'obbligo di portare una fascia bianca sulla spalla sinistra in modo da essere facilmente riconosciuti e tenuti a debita distanza dai passanti. Ora Erasmo portava l'abito cenobitico francese che comprendeva appunto una fascia bianca sulla spalla, ed essendosi forse avvicinato troppo alla gente che passava, poco mancò che non venisse aggredito. Chiarito l'equivoco, da allora in poi ottenne il permesso dei superiori di non portare più la famigerata fascia bianca.

Della poliedrica attività di Giorgio Prodi trattano gli interventi di Umberto Eco e di Lorenzo Tomatis. Per Eco, Prodi rappresenta "una sfida al mito negativo delle due culture" (75), del conflitto cioè fra il sapere umanistico e quello scientifico, mostrando nella sua vita e nella sua opera di sapersi distinguere con pari professionalità e acume nello studio "dell'oncologia, della narrativa, della critica sociale, della semiotica e della filosofia" (75). A riprova dell'alto livello raggiunto nel campo umanistico da questo scienziato, Eco cita un articolo di semiotica, "Le basi della significazione", in cui Prodi "cerca di dimostrare come l'inizio dei fenomeni di significazione si manifesti a livello cellulare, e un trattato di critica sociale, *Il neutrone borghese*, considerato da Eco uno dei lavori più importanti "a proposito degli avvenimenti culturali del ventennio fra il 1968 e il 1988" (77). Anche Lorenzo Tomatis insiste sulla "pluralità di interessi" di Giorgio Prodi che sembra confluire nella "ricerca di una conoscenza che condurrebbe l'uomo verso un sentiero culturale dove scoprirebbe 'come è stato creato: vale a dire, dove potrebbe ritrovare le proprie



radici” (79). Tomatis cita l'opera *Alla radice del comportamento morale* e vi ravvisa un messaggio di speranza per la società contemporanea, preda del consumismo, e sempre più disposta a cedere la propria libertà interiore in cambio dei beni materiali. La via indicata da Prodi per uscire dalle facili illusioni del presente consiste (e sono le parole dello stesso Prodi), nello “smontare le strutture storiche, decisamente negative, del sacro, rendendo possibile l'evidenza di esso come nostro fatto costruttivo e radicale non mascherato da equivoci” (80).

In un altro intervento Sandra Tugnoli Pattaro parla del “ruolo centrale svolto dalle università rinascimentali in tutte le tendenze più progressiste del pensiero moderno” (113), e offre come esempio il caso di Ulisse Aldrovandi, prima alunno e poi docente dello Studio bolognese. La Pattaro rivolge la propria attenzione principalmente all'attività pionieristica svolta da Aldrovandi nell'ambito delle scienze naturali, e fa notare che anche l'università di Padova, con i suoi corsi di logica e di filosofia da lui frequentati, ebbe un peso determinante per la formazione metodologica del futuro naturalista. L'incontro poi con l'ittologo francese Guillaume Rondelet a Roma arricchì ulteriormente la sua formazione, e a tale periodo risalirebbe il nucleo iniziale del museo aldrovandiano. Altrettanto rilevante nella preparazione di Aldrovandi furono i rapporti con il medico Luca Ghini, che dopo aver insegnato per qualche tempo a Bologna si trasferì a Pisa nel 1544, dove fondò un orto botanico. La Pattaro afferma che “la frequentazione di Ghini segna il definitivo passaggio di Aldrovandi dalla fase della formazione a quella della ricerca attiva e del lavoro scientifico professionale” (118-19). Il contributo di Aldrovandi alle scienze naturali appare fondamentale; in pratica egli diede piena autonomia ad una disciplina che aveva avuto fino ad allora un ruolo del tutto secondario, limitato all'insegnamento di corsi “de simplicibus” e cioè relativo alle proprietà delle erbe medicinali. Più interessato all'insegnamento, alla corrispondenza con altri studiosi, alla raccolta di materiali utili alla ricerca, Aldrovandi non diede mai troppa importanza alla pubblicazione dei propri scritti. Pertanto, dei 360 manoscritti a noi pervenuti solo due opere videro la luce, *Ornithologiae* e *De animalibus insectis*.

Tiziano Bonazzi esamina il ruolo dei *colleges* e delle università negli Stati Uniti dal Settecento ai giorni nostri. Secondo l'autore, dopo la rivoluzione del 1776 si profilavano due tendenze opposte nel campo politico: da una parte il convincimento che l'impalcatura unitaria della nazione appena formata andasse rafforzata attraverso un processo di centralizzazione, in modo da costruire un'identità nazionale; e dall'altra l'idea che per difendere la libertà popolare fosse necessario dare più spazio alle autonomie locali contro ogni possibile tentazione dittatoriale o repressiva. Comunque, i primi tentativi di fondare un'università pubblica a carattere nazionale, situata nella capitale e destinata a formare un'élite dirigente al di là e al di sopra dei provincialismi locali, fallì miseramente per la forte prevalenza di un repubblicanesimo legato a realtà regionali ben specifiche, che vedevano nell'università nazionale la possibile matrice di “una oligarchia tirannica” (162). Eccezioni furono, secondo Bonazzi, l'università dello stato di New York (1784) e l'università della Virginia (1825), che relizzarono a livello statale ciò che non sembrava possibile su scala nazionale.

Bonazzi ritiene che per comprendere l'indirizzo e l'evoluzione del sistema educativo americano sia necessario tener presente che “gli Stati Uniti fino alla Guerra Civile non svilupparono strutture sociali verticali o aggreganti a livello nazionale” e

che "alle radici di tale cultura politica vi era il grande movimento evangelico" il quale "fornì una legittimazione in chiave liberatoria allo sviluppo deistituzionalizzato del paese" (162-63). La funzione iniziale dei *colleges* prima della guerra civile non era di formare una classe di intellettuali, bensì di istituire delle élites politiche locali per "rafforzare . . . la coesione interna delle comunità" (164). Il forte impulso che il capitalismo industriale impartì all'economia dopo la guerra civile portò in primo piano l'esigenza della specializzazione che non mancò di farsi sentire nell'ambito dell'istruzione superiore. A questo mutamento d'indirizzo si può ricondurre la fondazione di Cornell nel 1868. Cornell corrispondeva perfettamente, secondo Bonazzi, a quella "strategia dell'utilità" (168) che mirava a trasformare i centri del sapere in laboratori, conferendo alle discipline scientifiche lo stesso prestigio di cui fino allora avevano goduto solo quelle classiche. Ma vi fu subito chi capì che la strategia dell'utilità, se applicata a tappeto, finiva per ridurre la funzione educativa a un ruolo subordinato, dipendente dai bisogni dell'industria. Occorreva perciò un correttivo, ed esso fu trovato nell'ideale della ricerca pura, per la quale il modello più coerente e plausibile era rappresentato dalla Germania.

La nuova idea venne applicata specificamente con la fondazione nel 1876 della Johns Hopkins University che inaugurò il sistema dei *graduate studies*, rivolti al conferimento di titoli avanzati, quali il Master's e il Ph.D. In questa nuova fase di sviluppo fu essenziale l'intervento dei "magnati del mondo degli affari, che . . . finanziarono nuove università . . . oppure contribuirono alla modernizzazione di centri prestigiosi quali Harvard, Yale, Princeton" (169). La trasformazione implicava uno spostamento significativo del fine dell'istruzione superiore, non più tenuta "alla formazione di élite socio-politiche, ma funzionale al pluralismo di una forte società industriale" (170). Emergeva da questi cambiamenti una nuova concezione della democrazia, sentita non più "come ordine morale" ma "come espressione del dinamismo interno alla società industriale" (171). Così il rapporto fra le università e i poteri politici diveniva sempre più stretto e si istituivano "importanti sinergie con il governo federale e l'industria privata" (174). Intanto entrava in crisi una delle premesse ideologiche più profondamente radicate nella *forma mentis* americana, e cioè che morale cristiana, ordine sociale e progresso tecnologico potessero non solo convivere, ma che anzi la matrice cristiana dovesse restare il pilastro portante. Invece "negli ultimi anni . . . un proliferare di sottoculture in grado, tutte, di esigere il riconoscimento dei propri sistemi di valore, ha posto definitivamente in crisi . . . il mondo dell'istruzione superiore" (176).

Nella relazione conclusiva del 20 novembre 1987 al Convegno storico "Universitates e Università" per il IX centenario dell'Università di Bologna, Ezio Raimondi fa notare che il fondatore dell'accademia dei Lincei, Federico Cesi, aveva individuato una grave lacuna nell'università del tardo Rinascimento, e cioè "la prevalenza esclusiva dell'interesse professionale, che faceva del 'sapere' un mezzo anziché uno 'scopo' antepoendo il 'guadagno' al 'compimento delle scienze'" (259). Tale critica, benché specificamente rivolta al suo tempo, aveva precedenti storici illustri (Raimondi cita l'esempio di Dante nel canto undicesimo del *Paradiso*), e si sarebbe ripetuta in età successive, a dimostrare la bipolarità endemica del sistema universitario, oscillante fra una tendenza pragmatica e un'aspirazione all'indagine conoscitiva fine a se stessa. La crisi dell'università medievale e rinascimentale divenne palese con l'introduzione della nuova scienza, e Federico Cesi avvertiva

appunto "l'ingresso nel cosmo corporativo dell' 'universitas' teleologica di un nuovo paradigma di pensiero, quello galileiano e poi cartesiano, della 'filosofia e matematica'" (262). Ma solo con l'illuminismo, in particolare con quello tedesco, si doveva verificare con la fondazione dell'università di Berlino, una revisione radicale dell'idea di università che "trasferiva . . . l'antica funzione unitaria della teologia alla speculazione filosofica moderna" (265). Spettava poi a Humboldt di indicare a che cosa dovesse mirare lo spirito speculativo moderno attraverso la ricerca sul mondo dell'uomo: l'obiettivo era qualche cosa di "non ancora compiutamente trovato e che non si sarebbe mai potuto trovare fino in fondo" (266) ma che partiva dalla premessa essenziale del dialogo, lungo una tangente che Raimondi definisce "neo-umanistica" (267).

Citando Derrida, Raimondi conclude che "sempre più la cultura si presenta come 'un ordine simbolico a un tempo pratico e convenzionale'" (271), e che "l'università può accogliere i linguaggi sempre più astratti e divaricati della scienza . . . ripristinando o inventando quella logica del probabile e del molteplice . . . che gli antichi chiamavano retorica" (271).

La raccolta della Jaworski propone un interessante panorama di personalità legate all'evoluzione dell'università di Bologna, e delle problematiche che in generale riguardano la storia dell'istruzione superiore e della ricerca, e offre spunti utili alla meditazione e alla discussione sul futuro delle nostre istituzioni accademiche.

Clavio Ascari, *Mary Washington College*

**Marco Santoro. *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*. Milano: Editrice Bibliografica, 1994. Pp. VIII + 446.**

This recent work by Marco Santoro, a world authority in his field, is a crowning achievement among his many publications on Italian printing and books. Santoro has explored printing, and the social, cultural, and political problems linked to it, in his previous works, the most significant of which are: *La stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno, Roma 17-21 ottobre 1989* (Roma, 1992); *Il libro a stampa: i primordi* (1990); *Le secentine napoletane della Biblioteca Nazionale di Napoli* (Roma, 1986); *La stampa a Napoli nel Quattrocento* (1984). In *Storia del libro italiano*, Santoro advances the thesis that the book, as written communication and reading, represents the democratic opportunity of cultural comparison on the grounds of individual freedom and sensitivity. Santoro employs various strategies in his work. At times he sees the history of the Italian book developing as a parallel area of Italian history; at times he sees it as an aspect for considering and evaluating the role and function of other ways of communication. Moreover, Santoro emphasizes the influence of printing on the Italian socio-political and cultural structure, and in turn the influence of that structure on printing.

The book's seven chapters encompass the period from the beginnings of printing in Italy (Quattrocento) to the present day. Each chapter maintains the same following order: a) a section on the political and economical context; b) a section on



institutions, cultural centers and groups; and c) a section, variable in title, regarding books and printing. The first four chapters develop elements more suitable to the scope of Renaissance studies. In the first chapter, "All'origine del mondo tipografico," Santoro focuses on the years between 1454 and 1484 as the beginning of a politics of equilibrium, which, by preventing military adventures and coups, leads to the "freezing" of the existing situation, with all of its elements of weakness. In the history of Italian book, this political development corresponds to the bipolarization of culture between learned and popular books (21). It is in this context that the invention of printing is introduced. It was a development which resulted not only in the greater availability of the written document, but also in the increased importance of considerations of cost in the production of books.

In the second chapter, "Il miracoloso procedimento 1465-1500," the author underlines the tendency of Humanism to replace the ideal of culture as individual acquisition and possession with the ideal of culture as social event. The fifteen years following 1450 saw a decisive turn in the history of printing: the commercial exploitation of the new printing technology, and its spread to all of Europe. The manufacture of paper is another factor that plays a leading role (42). In fact, already in the fourteenth century the opportunity to profit from the production of paper had allowed the development of xilography (43).

The third chapter, "L'era del consolidamento 1500-1600," shows how the relationship between the Intellectuals and the Power is further conditioned by the increase of the administrative structures and bureaucratic routine. The consequences of censorial control become visible during this period, and weigh heavily on the progressive emargination of Italian culture, and on the increasing difficulties of the book industry. The response of intellectuals and writers to the offensive of the clerical and lay powers was to retreat to a few privileged and autonomous spaces, among which were the Academies (88). At this point, printing created two mutually conflicting interests: those of producers and those of consumers. Venice, with a production equivalent to 48.6% of the total, was the leading center of the Italian book industry in the first part of the century (108).

In the fourth chapter, "La crisi di crescita: tra controllo censorio ed istanze di lettura (1600-1750)," Santoro points out how the book industry in the seventeenth century underwent a phase of structural disorder, on the one hand producing luxurious editions, while, on the other, producing editions devalued by the use of worn-out types, frequent textual errors, and poor paper quality. Among the peculiarities of seventeenth century typographic activity were the growth of productivity and increase in the number of printing shops. These developments favored religious and literary production, and the tendency to publish in standard Italian, even though Latin remained the language of diplomacy, science and philosophy.

Historians generally agree on the fact that the invention of printing have had long-range effects. Francis Bacon's aphorism that "Printing changed the entire world order" is repeatedly quoted, and yet only a few scholars have taken into full consideration the strength, the power, and the effects of Gutenberg's invention. "In fact, there have been almost no studies devoted to the consequences that followed the spread of the printer's new profession to all of Europe" (Elizabeth Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita*, Bologna, 1985, pp. 19-20).

It is to fill this gap that Santoro has taken on the task of documenting and

explaining "the weight that printing had on civilization's destiny" (94). The result of Santoro's undertaking is a pioneering work that promises to stimulate other studies and in-depth examinations tied to the chronological classification of events in the history of printing.

Mauda Bregoli-Russo, *University of Illinois at Chicago*

**Armando Petrucci.** *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture.* Ed. and trans. Charles M. Radding. New Haven: Yale UP, 1995. Pp. xiii + 250.

Charles M. Radding has done the community of scholars of medieval literature and history a great service by gathering and translating ten articles written between 1972 and 1986 by the great Italian paleographer and cultural historian Armando Petrucci. The value of the book lies not only in the publication of this corpus of scholarship for those who do not read Italian, but also in presenting these articles in a coherent whole that sheds light on the individual issues being discussed and offers a clear vision of the development of Petrucci's work and of the growing importance of codicological studies for the study of the Middle Ages.

Petrucci's broad interests range from Latin epigraphy to the age of printing; he sets out a coherent theory of the development of what he calls "written culture" as a self-contained, inherently conservative category of thought. Handwriting, documents and books, in their great variety from the end of Antiquity to the Renaissance, in the multiplicity of their materials, confection and uses, reveal "modes of thought" which form the basis of our understanding of the past. Although few readers may be willing to follow every thread of his rich thought, even fewer will fail to find something useful for their research in these pages. Although it is not possible in this context to give a full accounting of all ten articles, it is important to discuss some issues brought up by Petrucci that might provide new perspectives on the way Italianists see the Middle Ages.

The issues of literacy and orality have come in recent years to the forefront of cultural studies. With a fine eye for detail, Petrucci dissects the notion of literacy. Throughout history, there have not only been those who read and wrote and those who did not; but indeed a whole range of abilities has existed, regarding individual handwritings, types and modes of writing and of reading. For instance, in the cathedral and monastery schools, where scribes learned their trade, it is apparent that some of the scribes who wrote were barely able to read; they merely copied what they had in front of them, as if modelling a drawing. A persuasive article is devoted to the Lombards and their appropriation of Roman culture after their invasion of 569 AD. Petrucci shows how "sacred lay values" (53) were conquered by the Lombards through the appropriation of epigraphy, and how this represented an important part of the process of romanization (52) of this people. Petrucci's close examination of the written evidence reveals the scope of the political power and social prestige of the new lay culture in the post-Roman world, where the new aristocracy re-invented itself as bureaucracy. Since the new cultural workers made a break from the older written culture, Petrucci shows how this separation reveals a "particularism" (57) within the

social fabric and is thus a key element of the separation of a lay culture from the ecclesiastical world.

The role of the scribe is one of Petrucci's great interests. Under his microscope, we see the education which scribes received, and notice that their role underwent important changes which reflect the society's evolution. Petrucci argues in the fourth chapter that the European book as such appeared between the sixth and the eighth centuries: from instrument of reading and bearer of culture, it came to be "experienced and seen as object of mystery and cult" (60). The development of new scripts and miscellaneous codices reflect a change in the use of books and the knowledge they contain. We follow Petrucci as he uncovers the relationship between the changing materials and the new social structures, centers of learning and modes of thought.

The twelfth and thirteenth centuries saw a fundamental change in book production: the adoption of Caroline minuscule script saw a radical change in the practice of reading. Books became large, organized for reading, divided into two columns, with abbreviations for speed; reading had become a practice of the professional researcher, and this practice could be organized in advance in order to prepare the didactic activities of a new professional intelligentsia of jurists and notaries. We also witness the birth of private writing, for oneself and one's family: the book has become an element of the private sphere of leisure. The increase in the need for legal documents reflects the economic growth of these two centuries but also, and more importantly for the literary historian and critic, the rise of the figure of the notary, who is central to Italy's literary scene in the Duecento. The autograph book, its transformation into a commodity, the rise of the *volgare* as a language worthy of record, the spread of paper which replaced parchment, Petrarch's "author's book": all reveal the changing relationship between author and text, and then between text and public (193). Thus the expansion of the reading public is in direct relation to the development of new literary forms and the expansion of Italian culture in the Due-Trecento.

Petrucci's study deals not only with writers and readers in the Middle Ages, but also with the materials of book production, the schools which were involved in their transmission, and the fundamental distinctions regarding the use of texts. Books and the history of their use offer us "modes of thought" which not only help us better understand the Middle Ages but also our own modes of thought and how they relate to, and sometimes color our understanding of, the objects of our study. The book closes with this statement, which is Petrucci's guiding principle: "the very identification of the function that a piece of written evidence from the past must have played according to status and structure in the environment in which it was produced indicates the parallel, and different, function that it can play today in the consciousness of the historian and in the writing of history" (250).

Charles Radding's brief introduction guides the reader through the structure of Petrucci's thought on cultural history. His straightforward translation is at times less difficult to follow than Petrucci's elegant but complex Italian. Twenty-five handsome black and white illustrations accompany the book, which in this reviewer's opinion is essential reading for all students of medieval Italy.

David P. Bénéteau, *Seton Hall University*



**Simonetta Bianchini.** *Cielo d'Alcamo e il suo contrasto. Intertestualità romanze nella scuola poetica siciliana.* Rubbettino Editore: Messina, 1996. Pp. 222.

Il titolo mette a fuoco il nucleo più importante del libro — il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo —, al quale son dedicati i due saggi centrali; il sottotitolo, invece, indica il tipo di studio o la metodologia con cui si avvicinano i testi della scuola siciliana per ricostruire una rete di influenze, uno stile di lavoro, invero una poetica alla cui luce vien poi considerato il componimento cielano: in tal modo l'opera ha un'organicità ben definita, anche se il primo capitolo studia l'influenza della letteratura oitanica sulla poesia siciliana, e un quarto capitolo vien dedicato ai *Proverbia quae dicuntur super natura foeminarum*.

Il *Contrasto*, si sa, è uno dei testi "atipici" della scuola siciliana, che per la sua natura popolare e colta insieme sfugge alle definizioni canoniche, benché sia stato oggetto di intense ricerche, specialmente in questi ultimi anni, quando, addirittura, gli è stato dedicato un intero convegno (*Cielo d'Alcamo e la letteratura del Duecento. Atti delle giornate di studio* [Alcamo 30-31 Ottobre 1991], Alcamo 1993). Il motivo di tante ricerche poggia in fondo su un'ambiguità non esente da punte paradossali: per alcuni aspetti lo si direbbe un testo giullaresco e per altri (ma meno apparenti) un testo colto di registro popolareggiante o "mediocre"; e se questa semicultura appare come la *felix culpa* che produce la "freschezza" del componimento, è pur vero che diventa un fattore che ne limita poi l'apprezzamento ad un altro livello. Per giunta la valutazione degli elementi colti non è sempre unanime: basta ricordare, per esempio, che Antonino Pagliaro vide nei gallicismi la conferma dell'origine giullaresca del componimento — perché questi sarebbero di origine normanna e appartenenti alla cultura orale —, mentre Angelo Monteverdi valutò quei gallicismi come prelievi con intenzioni caricaturali e quindi di natura colta. Ora, la linea di ricerca preseguita dalla Bianchini sembra la più indicata a dirimere la questione, anche perché rifugge dalle "impressioni" e si basa su prove irrefutabili, prove che raramente vengono offerte in un discorso che ha per argomento tonalità e registri. Infatti la distinzione chiarissima fra registro colto e popolare è possibile solo quando si canta sulle note più alte dei rispettivi registri; ma esistono zone grigie e confuse quando ci si allontana da quelle note altissime. Per giunta bisogna tener conto del fatto che il modo della trasmissione (orale vs scritta) non chiarisce tutti i casi, senza poi dire quanto importi capire che la definizione migliore di "popolare" e "colto" deve esser data entro un sistema di valori che cambia da tempo a tempo, da cultura a cultura — per esempio, una doina rumena o uno *spiritual* possono sembrare poesia colta ad un cinese, mentre un canto sentito come popolare in Cina può esser giudicato coltissimo da americani o europei. La Bianchini, pertanto, affronta il problema attenendosi il più vicino possibile alla cultura scritta, per stabilire prima di tutto se la presenza francese nella lirica siciliana non abbia avuto altre fonti diverse da quelle popolari, e in un secondo momento vedere se il *Contrasto* non si agganci allo stesso filone di fonti. Vedremo che si tratta di romanzi cortesi che non ebbero mai una circolazione popolare.

La Bianchini trascura l'intertesto provenzale della lirica siciliana perché è stato ripetutamente illustrato, e considera più urgente vedere se ve ne sia uno oitanico di natura ugualmente colta. Se tale presenza ci fu, deve esser limitata alla letteratura

romanzesca, e non ai trovieri, il cui prestigio era pressoché nullo rispetto a quello dei trovatori, come prova la testimonianza di Dante (*De vulgari eloquentia* I, 10, 2), la cui consapevolezza di una sorta di specializzazione della lingua d'oc per la lirica e della lingua d'oïl per la narrativa si perpetua fino ai nostri giorni. La letteratura narrativa oitanica ebbe una precoce diffusione in Italia, ma ciò avvenne solo al livello giullaresco, mentre presso la corte di Federico II arrivò per trasmissione diretta dei testi, come recenti studi hanno dimostrato. Per questo il primo capitolo è dedicato a vedere l'influenza oitanica nella lirica siciliana; e in questo la Bianchini arreca dei contributi preziosi che si inseriscono su una linea di ricerca perseguita soprattutto dalla scuola di filologia romanza romana. Si tratta di scandagli su tessere che rivelano una precisa relazione intertestuale. La Bianchini è consapevole della scarsa coerenza dimostrativa che avrebbero legami basati su luoghi comuni: i *topoi*, infatti, non sono fonti precise. La prova diventa schiacciante se le corrispondenze di temi e/o di rime (per esempio, *forza/scorza* in Giacomo Pugliese e *force/escorce* nel *Cligès* di Chrétien de Troyes) o di lessico in contesti affini sono tali da escludere il caso e da provare una lettura diretta di testi.

Qui non si può rendere conto dei dati che provano queste corrispondenze; ma la documentazione non lascia dubbi sul fatto che i grandi romanzi cortesi venivano letti nel circolo federiciano. Né possiamo indugiare a riferire le prove che, nei capitoli dedicati al *Contrasto*, portano alla conclusione perentoria che Cielo fosse un lettore di testi provenzali e oitanici. Ora, provato che il *Contrasto* non sia un testo di origine giullaresca, rimane da chiedersi perché l'autore abbia assunto un atteggiamento parodico nei riguardi dell'amore cortese. La Bianchini ritiene, sia pure con cautela, che l'estrazione borghese e comunale dell'autore, quindi il suo non appartenere al circolo imperiale, gli abbia permesso di condurre "il tema amoroso alla sua carnalità"; e poiché nel suo componimento si mescolano temi aulici e borghesi, dialoghi e monologhi intimisti e lezioni accademiche, si conclude che l'amore, "onnipresente", viene assunto "a pura metafora del destino e della vita umana" (140).

Son tesi forti e forse discutibili, in parte perché si può non condividere appieno l'interpretazione di un amore cortese del tutto diserotizzato (del resto, proprio in Sicilia, la componente sessuale dell'amore non era stata chiaramente presentata da Giacomo da Lentini nel sonetto *Amor è uno desio che ven da core*, come aveva già provato Bruno Nardi?); in parte perché bisognerebbe ricordare che il seduttore del dialogo non si identifica col poeta. Si può anche pensare che l'aver affidato a due plebei la retorica dell'amor cortese (ciò era già successo in Andrea Capellano, nel dialogo del primo libro del *De Amore*, "Loquitur plebeius ad plebeiam") costituisca una riprova "comica" del fatto che amanti cortesi possono esser soltanto quelli che sanno capirne l'etica: come l'*orator* deve essere un *vir bonus* non perché le armi della retorica diventino più efficaci o migliori, ma perché siano usate bene (nella celebre definizione che Quintiliano ricavava da Catone, questo era il senso, questa era un'indiretta prova dell'efficacia della retorica).

Comunque sia, questa polemica contro l'idealizzazione dell'amore cortese perseguita dalla cultura della corte federiciano spiegherebbe, secondo la Bianchini, non solo il giudizio negativo che ne dà Dante, ma anche la scarsa diffusione del componimento. Non è un caso se il *Contrasto* viene echeggiato dal guelfo (leggi: antifedericiano) Pacino di Filippo Angiulieri, che polemizza con l'identificazione Dio/Amore proposta da Chiaro Davanzati, o da un poeta misogino quale fu l'autore dei

*Proverbia quae dicuntur supra natura foeminarum.*

A quest'ultimo componimento vien dedicato il capitolo conclusivo del libro. Dopo averne discusso la datazione (per stabilire il vettore del legame intertestuale), dopo averne documentato l'ascendenza colta (ossia legami con la lirica cortese provenzale e siciliana, onde poter vedere che anche qui avremmo un ribaltamento dell'ideologia cortese), e dopo averne localizzato l'ambiente (nel Friuli, nella stessa zona in cui si mosse Tommasino da Zerclaria), la Bianchini passa a vedere il legame dei *Proverbia* con il *Contrasto*. Con il solito esame di microtessere (rime e lessico), il legame appare irrefutabile, così come anche il fatto che i *Proverbia* echeggino il testo di Cielo d'Alcamo e non viceversa. Il legame avrebbe la sua ragione di fondo nel fatto che entrambi i componimenti sono polemici contro l'amore cortese; in quello siciliano in particolare si nota una polemica "rivolta non solo ai cantori cortesi del circolo federiciano, ma forse anche a coloro (i due 'popolani' rappresentati nel *Contrasto*) che dall'esterno aspiravano a quell'ambiente, cercando di farsi 'ciò che non erano'" (184).

Il lavoro della Bianchini è molto importante. Lo è per aver chiuso la discussione sulla cultura di Cielo D'Alcamo e per aver dato una conferma massiccia della presenza oitanica alla corte federicianiana. Lo è per un'infinità di dati, di puntualizzazioni, di suggerimenti dei quali, purtroppo, non è possibile dar un ragguaglio particolareggiato. Lo è dal punto di vista metodologico perché dimostra come si possa ricostruire un intertesto rintracciando spie minime ma sicure. Per giunta, nonostante il rigore filologico e la ricchissima informazione, il discorso si snoda con lucida eleganza.

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

**Michelangelo Picone, ed. *L'enciclopedismo medievale. Memoria del tempo*, 1. Ravenna: Longo, 1994. Pp. 442 + 12 color plates.**

Collecting twenty papers from a conference held in San Gimignano in 1992, this volume provides a general introduction to medieval compendia — especially the thirteenth-century works of Alexander Neckham, Bartholomew the Englishman, Thomas of Cantimpré, and Vincent of Beauvais — and offers a useful guide to issues and bibliography in the field. In reviewing this massive work, I summarize it as mere *compiler et excerptor*, retaining its organizing rubrics.

*Relazioni introduttive.* The conference organizers — Franco Cardini, "Parole introduttive," and Michelangelo Picone, "Il significato di un convegno sull'enciclopedismo medievale" — note that the title *enciclopedismo* is meant to describe the medieval compendia which flourished in the thirteenth century while avoiding the anachronistic term *encyclopedia*. Jacques Le Goff, "Pourquoi le XIII<sup>e</sup> siècle a-t-il été particulièrement un siècle d'encyclopédisme?," reviews titles and themes of medieval compilations, which combine the erudite passion of late Latin authors with the theological framework of the Bible. Bernhard Zimmerman, "Osservazioni sulla 'Enciclopedia' nella letteratura latina," offers a schematic survey of meanings and contexts of the term *enkuklios paideta*, especially in Silver Latin



authors.

*Enciclopedia e illustrazione.* Véronique Frandon, "Les saisons et leurs représentations dans les encyclopédies du Moyen Age: l'exemple du *De Universo* de Raban Maur (1022-1023)," presents an analysis of the theme of the four seasons and its visual realizations, with selected plates from manuscripts. Marcello Ciccuto, "Le meraviglie d'Oriente nelle enciclopedie illustrate nel Medioevo," examines the codicological context of compilations *de mirabilibus*, highlighting the tension between "detachment and assimilation" with which medieval readers and scribes approached such works.

*Enciclopedia mediatino.* Laurence Moulinier, "Une encyclopédiste sans précédent? Le cas de Hildegard de Bingen," discusses the *Liber subtilitatum* (1150-58) of the celebrated Benedictine abbess, who organizes her presentation of natural phenomena *secundum Creationem*. Benedikt Konrad Vollmann, "La vitalità delle enciclopedie di scienza naturale: Isidoro di Siviglia, Tommaso di Cantimpré, e le redazioni del cosiddetto 'Tommaso III,'" reviews the background to the third redaction of Thomas of Cantimpré's *De natura rerum*, which the author is critically editing. Monique Paulmier-Foucart, "Une des tâches de l'encyclopédie: intituler. Les titres des chapitres du *Speculum naturale* de Vincent de Beauvais," analyzes the use of titles and rubrics in the *Speculum naturale*. Corinne Beck, "Approches du traitement de l'animal chez les encyclopédistes du XIIIe siècle. L'exemple de l'ours," describes how entries on the bear in Bartholomew the Englishman, Thomas of Cantimpré, Vincent of Beauvais, and Brunetto Latini develop an ursine symbology of sexuality, temptation, and resurrection. Jacques Berlioz and Marie-Anne Polo de Beaulieu, "Les recueils d'*exempla* et la diffusion de l'encyclopédisme médiéval," discusses notable collections of *exempla* and their use as repertories for preachers. Massimo Oldoni, "Giovanni da San Gimignano," reviews what is known about this Dominican preacher, and offers an analytical summary of his *De exemplis et similitudinibus rerum*, whose immense catalogue of metaphors constitutes "a dictionary of the soul" (226). Marie-Hélène Tesnière, "Le *Reductorium morale* de Pierre Bersuire," analyzes this massive preaching compendium (1320-45), which combines Biblical commentary, a survey of *mirabilia*, and an Ovid *moralisé*.

*Enciclopedia nel mondo arabo.* Claude Bremond and Bernard Darbord, "Tawaddud et Teodor: les enjeux ludiques du savoir," traces the Islamic and Christian variants of the legend of Tawaddud, a young girl whose Koranic erudition astounds a series of learned elders.

*Enciclopedia nel mondo romanzo.* Paolo Cherchi, "L'enciclopedia nel mondo dei trovatori: il *Breviari d'amor* di Matfre Ermengau," analyzes this Provençal didactic poem (written in 1288 and comprising nearly 35,000 lines) in the context of 13th-century encyclopedism. Doris Ruhe, "La *Roe d'astronomie*. Le livre de Sidrac et les encyclopédies françaises du Moyen Age," discusses the significance of this first French version of Arabic astrological practice. Pietro G. Beltrami, "Appunti su vicende del *Tresor*: composizione, letture, riscritture," describes the two extant versions of Brunetto Latini's treatise and its division of knowledge into theory, praxis, and logic. Claude Cazalé Bérard, "Sistema del sapere e istanze narrative nella novellistica toscana medievale," analyzes the tension in Italian *novelle* between isolated data (*sententiae*, *exempla*) and narrative continuity, and discusses the unique artistic achievement of Boccaccio's *Decameron* in reconciling the two.

*Dante e l'enciclopedismo.* Cesare Vasoli, "Il *Convivio* di Dante e l'enciclopedismo medievale," traces Dante's debt to Brunetto Latini's *Tresor* and to the *Composizione del mondo* of Restoro d'Arezzo. Zygmunt G. Baranski, "Dante fra 'sperimentalismo' e 'enciclopedismo,'" considers the role of encyclopedists, especially Brunetto Latini, in the formation of Dante's philosophical conception of the *Comedy*.

David Marsh, *Rutgers University*

**Julia Bolton Holloway.** *Twice-Told Tales. Brunetto Latino and Dante Alighieri.* New York: Peter Lang, 1993. Pp. 550.

This book is the culmination of many years dedicated to the study of Brunetto Latino (the preferred spelling) and his more famous pupil. The text is divided into two parts, "Praxis" and "Theory" (ordered according to Brunetto's own *modus operandi*) followed by some 200 pages of appendices giving transcriptions from primary source documents, many never before published, alongside selections from Latino's *volgarizzamenti* and literary works. Despite its redundancies and some unclear passages, the book generally reads well and contains moments of virtuosity and insight.

The notion of twice-writing implied in the title is elucidated throughout the course of the book. The metaphor of a palimpsest recurs frequently in this context. Chancery documents were produced in duplicate; documents and *epistolaria* were used historiographically by later chroniclers; ancient authorities were reshaped for contemporary poetic or political purposes. Latino translated and rewrote Cicero, his version in turn being retold by Dante. Finally, Latino rewrote his own texts: *Li Livres dou Tresor* became *Il Tesoro*, and his Ciceronian *Rettorica* translation was first made in Italian and later remade in French.

Part I sketches what can be determined about Latino's life against the background of political history, reconstructing the period 1250-1294 based on extant documents and including those written by Latino himself. Occupying the politically sensitive positions of notary or chancellor, Latino was charged with drafting documents which helped shape these events. During years for which no written testimony survives, his activities are conjectured. The most surprising of these hypotheses is the possibility that during 1270-84 Latino may have been involved in secret diplomacy with Popes Gregory X and Nicholas III and the Greek emperor in conspiring against the oppressive reign of Charles of Anjou. Latino's family members were bankers in Messina: it would have been to their advantage to help promulgate the Sicilian revolt. The otherwise unidentified "Accardo Latino" or "L" named in these covert dealings may have been a code name for Brunetto himself. This overview is also useful for understanding the historical matrix from which emerged Dante's *Comedy*, a work which may also be read as coming out of the tradition of *tenzoni* or "paper wars" waged between Guelf and Ghibelline poets.

Bolton Holloway argues for Latino's inclusion in the literary canon, yet admits that he lacked Dante's poetic muse. Although he was not an original writer, he was nonetheless a great "vulgarizzatore" (206). His choice of the vernacular over Latin

reflects his Republicanism. His theoretical texts are not without political and cultural significance. A strong point of this book is its willingness to discuss these unappreciated late medieval texts within their larger historical and literary contexts.

The book presents some intriguing evidence to indicate Latino's role as book producer at a *scriptorium* in Arras manned by exiled Florentine Guelfs. The existence of such a *scriptorium* would help explain certain manuscripts which exhibit mixed French and Italian characteristics. This subject could profitably be explored in a future study.

Bolton Holloway addresses questions of attribution to establish Latino's literary corpus, although the argument that Latino did indeed write *Il Fiore et vita dei filosafi* seems unconvincing. This text appears in a Bolognese script manuscript which contains one tenzone attributed to Brunetto Latiro and Provençal lyrics in a later hand. Even if the commissioning and ownership of the manuscript by Latino could be proved beyond a doubt, it remains unclear to me why such data should indicate that he was the author of the text. Near contemporary attributions can be faulty, and it is not unusual to find a single text by one poet inserted in the work of another, especially when the latter is a compilation.

The book's Herculean marshalling of written evidence is marred at times by too much reliance on speculation. Lacking more evidence, can we ever really ascertain Latino's activities for a particular period, which luxury codex was produced as a gift for whom, which manuscript was owned by Latino himself or which was read or copied by Dante? While surviving evidence may be tantalizing, such problems must await future discoveries to remove all mystery. Others may never find a solution.

Part II is a discussion of Latino's translations and texts amply illustrated by transcribed passages within the text and supported by fuller transcriptions in Appendix II. This section ably demonstrates that the roots of fifteenth-century Humanism go very deep: Latino is shown as a proto-Salutati. One could have wished, however, for a more thorough analysis of the texts themselves. Part II also explores the cultural contexts in which Latino lived and worked with respect to his intellectual development. For instance, Latino acquired knowledge of Aristotelean concepts at Alfonso the Learned's court and later transmitted them to his students.

The book often insists upon or alludes to Latino's role as teacher of Guido Cavalcanti, Dante and Francesco da Barberino, but this topic could have been better developed. The *Sommetta* is said to offer clues to Latino's pedagogical practices, although these too could have been examined in more depth. Latino's teaching capacity is illustrated mainly with autograph colophons signed "maestro," manuscripts in university bookhand which speak of him dictating to his students, manuscript illuminations, *Inferno* 15 and early commentaries of the *Comedy*.

Bolton Holloway rightly points out that Latino's influence on later writers demands a better knowledge of his work. The historical evidence in *Li Livres dou Tresor* was mined by Giovanni Villani to write his *Chronica*. "[T]he form of the *Vita Nuova* may have been Latino's suggestion" (291). *Il Tesoretto*, a dream vision poem written in exile, provided the impetus for Dante's *Comedy*. Latino's translation of Catiline's speech in Sallust influenced Ulysses's speech in Dante, and from Latino's notarial documents Dante could have learned about the actual historical roles played by Guido Guerra, Jacopo Rusticucci, Tegghiaio Aldobrandi degli Adimari, Farinata and Ugolino.



The first appendix features a gold mine of diplomatic transcriptions of archival documents pertinent to Latino. These are given without translations, but preceded by a short summary of the content. The appendices conclude with a valuable finding list of manuscript exemplars of Latino's works and his holographs. It includes attributions, related manuscripts and those which are now untraceable. An essential bibliography is given in the preface, but the majority of works cited appear in the endnotes for each chapter and within the appendices.

Gloria Allaire, *Ohio University*

**Gian Franco Frigo and Giuseppe Vellucci. *Unità o dualità della "Commedia". Il dibattito su Dante da Schelling ad Auerbach.* Opuscoli accademici, 21. Firenze: Olschki, 1994. Pp. 127.**

This slim but superbly edited volume opens a window for non-German-speaking Italianists on to one of the founding moments of modern Dante criticism: the brief but bitter polemic between Friedrich Wilhelm Joseph Schelling and Friedrich Bouterwek, fought out in manuscripts published and unpublished as well as in the pages of Germany's leading philosophical journals, between 1801 and 1803. With all the notorious benefits of hindsight, it is possible to see this highly personalized dispute as being also exemplary of the workings of broader cultural trends and influences. Schelling, fortified by the literary and philosophical culture of German Romanticism at its highest point of development (Kant, Schiller, both the brothers Schlegel) arrives at a positive evaluation of medieval culture (and of Dante as its greatest representative), breaking with a critical tradition whose categories and definitions stem from the classical past and had but recently been promulgated afresh during the Enlightenment; Bouterwek, though himself associated with the Romantic movement in Germany and at one time an enthusiastic admirer of Kant, finally, under the influence of Friedrich Jacobi, chooses to remain faithful to classicism and its hermeneutical equipment, by whose criteria Dante and his *Commedia* were condemned, in large part, to at best a historical interest. For Schelling the archetypically medieval Dante becomes a paradigm of greatness even in modern poetry; for Bouterwek he belongs irremediably to a superannuated cultural past.

Gian Franco Frigo's densely footnoted historical introduction to the present volume ("Alle origini dell'interpretazione romantica della *Divina Commedia*," 7–20) describes the controversy and its protagonists, sets them in philosophical and cultural context, and provides ample bibliographical guidance for those interested in pursuing the matter in greater detail. Schelling and Bouterwek are then allowed to speak for themselves, through the presentation of their key texts in Italian translation: Schelling's "Dante e l'epica moderna" (21–24), the translator's title for a passage from the (posthumously published) *Philosophie der Kunst* of 1802–03; the same author's "Dante sotto l'aspetto filosofico" (25–34), also part of the manuscript eventually published as *Philosophie der Kunst*, but which, unlike the larger work, saw the light during Schelling's lifetime, as an essay in the *Kritisches Journal der Philosophie* in 1803; a lengthy extract ("La *Divina Commedia* di Dante," 35–59) from Bouterwek's *Geschichte der italienischen Poesie und der Beredsamkeit* (1801);

and Schelling's terse reply to Bouterwek's book, originally published as an appendix to the *Kritisches Journal* essay and here given the appropriately pungent title "Contro Bouterwek" (61–63).

These chapters will be of great interest to students of German Romanticism and its attitudes toward the Middle Ages in general and Dante in particular; but another vital theme of this book is the afterlife of these texts and the cultural moment they represent in Italian Dante scholarship of the nineteenth and twentieth centuries. Frigo himself (15–18) provides a brief  *rassegna*  of earlier translations of Schelling's work and points to the influence of Bouterwek on Benedetto Croce; and the volume as a whole is completed by Giuseppe Vellucci's substantial essay, "L'interpretazione 'unitaria' e l'interpretazione 'dualistica' della *Commedia* nella critica dantesca dal romanticismo al Novecento" (65–106).

In this comprehensive survey, firmly buttressed with illustrative quotations, Vellucci demonstrates the crucial presence of Schelling in the Dantean thought of Erich Auerbach (correcting *en route* some erroneous hypotheses of Natalino Sapegno), traces the motivation of Croce's denigration of Schelling in favor of Bouterwek, and finally, with a polemical gusto worthy of his subject-matter, denounces Ezio Raimondi's interpretation of Schelling, as expounded in a celebrated essay published in *Convivium* in 1947. A "Postilla" to the volume (107–22) returns to the attack on Raimondi, this time reproaching him with failure to do justice, in his *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo* (1990), to the hermeneutic thought of Luigi Pareyson — evidently Vellucci's intellectual hero and, be it noted, the (posthumous) dedicatee of Frigo and Vellucci's book. Here, as elsewhere in this interesting assemblage of materials, there is much for Dantists, for students of Romanticism, and for literary scholars in general to ponder: the book raises — and, for better or worse, to some extent illustrates — perennially important questions about critical practice, modern understanding of medieval culture, and even the value and conduct of scholarly polemic. It is undoubtedly worthy of a wide audience and serious attention.

Steven Botterill, *University of California at Berkeley*

Vincent Moleta, ed. *La Gloriosa Donna de la Mente: A Commentary on the Vita Nuova*. Italian Medieval and Renaissance Studies, 5 [University of Western Australia]. Firenze: Olschki / Perth: University of Western Australia, 1994. Pp. 305.

In a Foreword to this volume, Vincent Moleta thanks his "colleagues, in Italy, North America and Australia, for their part in a team effort whose end result is a vademecum to the *Vita Nuova* which makes no pretence to being complete, but has the merits of being varied in its approaches, well informed and fresh" (10). The book is more than this: it is a "comprehensive *Lecturae Vitae Novae*" (10), uniting Italian- and English-language scholarship in thirteen major essays, to mark the seventh centenary of the *libello*'s publication. Many of the essays are important new contributions in themselves; cumulatively, the volume is a significant event in the study of the *Vita Nuova*.

In an opening article composed largely of parentheses ["'Incipit vita nova'"]

(V.N., I): poetica del (ri)cominciamento"], Domenico De Robertis evocatively analyzes those three key words in the *Vita Nuova*'s first sentence. Perhaps most illuminating is his examination of "incipit" or "comincia," as denoting poetic creation, used by Dante to introduce both his own "nove rime" (Pg 24.50) and the Word of new life, the Gospel of John (Pd 26.43).

Robert Harrison's contribution — "'Mi pareva vedere una persona dormire nuda' (V.N., III, 4): The Body of Beatrice" — is the first chapter from his *The Body of Beatrice* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988). Harrison proposes that the *Vita Nuova*'s first dream foreshadows not Beatrice's death, but Dante's own castration and death (30). Such suggestions, and others less intelligible, becloud the essay's stronger ideas (e.g., Dante's poetry incarnates Beatrice's noumenal presence, while Cavalcanti and Petrarch sing of inaccessibility).

The third essay is Aldo Costantini's "'Compuosi una pistola sotto forma di serventese' (V.N., VI, 2): la narrativa spezzata e i *genres* della prima fase della 'Vita Nuova.'" Suggesting motives for the *Vita Nuova*'s inclusion or exclusion of specific poems, Costantini concludes that Dante uses the emblematic, non-continuous narrative of chapters 4-12, woven of traditional courtly motifs, to construct "un catalogo in versi che raccoglie e documenta tutto il lavoro preparatorio di quegli anni" (60).

Steven Botterill's "'Però che la divisione non si fa se non per aprire la sentenza de la cosa divisa' (V.N., XIV, 13): The 'Vita Nuova' as Commentary" addresses the *divisioni*, the *Vita Nuova*'s dissection of its own poems. Botterill argues that the *divisioni* are essential to the *libello*'s "function as a handbook of poetic art" (65), but notes that they treat only the distribution of content in (as) form, their sole purpose being to clarify the poems' literal sense. One wonders about other motives: elsewhere in this volume, Barolini's suggestion that the *divisioni* re-inscribe lyric atemporality into time and multiplicity (into history) is particularly illuminating ("the *divisioni* point to our epistemological condition" 121); as is Leporatti's comment (272) that the *divisioni* prevent scribal alterations in Dante's early poems, thus guaranteeing their integrity, certainly one of the *Vita Nuova*'s goals.

Vincent Moleta's "'Voi le vedete Amor pinto nel viso' (V.N., XIX, 12): Prehistory of a Metaphor," reprinted from *Dante Studies* 110 (1992), elegantly traces the motif of the beloved's painted image, from Lentini and Byzantine icons, through "Donne ch'avete intelletto d'amore," in which Love paints his own iconic image in the mediating face of Beatrice, a vision which anticipates the close of the *Comedy*.

A welcome foray into Florentine history follows, in Louis Green's "'Bono in alto grado' (V.N. XXII, 2): Beatrice's Father, Nobility and the Nobility in Dante's Florence." This essay lucidly analyzes Florence's political and social structure in the Duecento, and argues that Dante's ambivalent view of nobility reflects that of his society: mythical ideals of justice and antiquity projected onto "a desperate struggle to save oneself and one's kin from banishment and ruin" (109).

Teodolinda Barolini's essay — "'Cominciandomi dal principio infino a la fine' (V.N., XXIII, 15): Forging Anti-Narrative in the 'Vita Nuova'" — born from her study of time and narrative in the *Comedy* and in Petrarch, shows how the *Vita Nuova* "is the locus not only of a narrativized-chronologized lyric, but also of a lyricized-dechronologized narrative" (123), and as such prefigures the technique of the *Paradiso*. Her analysis of "cominciare" and "incipit" as a conflation of lyric and



historical time ("so much beginning undercuts incipience" [126]) elegantly complements De Robertis's essay.

Mario Marti's "'L'una appresso de l'altra maraviglia' (V.N., XXIV, 8): stilnovo, Guido, Dante nell'ipostasi vitanovistica," reprinted from *Giornale storico della letteratura italiana* 168 (1991), provides an excellent account of the *stilnovo* as a movement and as a concrete group, and analyzes the *Vita Nuova* as Dante's after-the-fact definition of his particular *stilnovo* poetic, in distinction especially from Cavalcanti.

Carlo Vecce's sober treatment of numerology in "'Ella era uno nove, cioè uno miracolo' (V.N., XXIX, 3): il numero di Beatrice" aims to demystify Dante's use of number ("i numeri di Dante non celano enigmi" [164]). It therefore offers no striking theses, but gathers a variety of sources, attesting in particular to the negative connotations of the number nine in Biblical temporal references.

Though somewhat labored and confusing, Marcello Ciccuto's "'Era venuta ne la mente mia' (V.N., XXXIV, 7): la visione nel libello e l'immagine in Dante" makes the point that Dante's visual imagery was originally Cavalcantian (naturalistic), but then, through the due *cominciamenti* of "Era venuta" (V.N. 34), becomes metaphysical: outer vision becomes inner, as Dante draws angels one year after Beatrice died.

One of the key essays of the volume, Enrico Fenzi's "'Costanza de la ragione' e 'malvagio desiderio' (V.N., XXXIX, 2): Dante e la donna pietosa" is a fundamental contribution to the question of Dante's intellectual history, and the relation *Vita Nuova* - *Convivio* - *Commedia*. Fenzi reads the *donna pietosa* episode (V.N. 39) as an attack on the commonplaces of the erotic courtly love tradition, over which love identified with will and intellect triumphs, opening the road to both the philosophical effort of the *Convivio* and to the *Comedy*.

Though only tenuously connected with the *Vita Nuova*, Joan Barclay Lloyd's "'Chiamansi romei in quanto vanno a Roma' (V.N., XL, 7): Pilgrimage to Rome in the Late Duecento" offers an engaging and useful account of what monuments, liturgies, processions, and images pilgrims to Rome, and thus Dante himself, would have seen around 1290.

The longest and final article, Roberto Leporatti's "'Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna' (V.N., XLII, 2): la 'Vita Nuova' come *retractatio* della poesia giovanile di Dante in funzione della 'Commedia,'" is a fitting keystone to the volume. Leporatti suggests that Augustine's *Retractationes* could be a model for the *Vita Nuova*: like Augustine, Dante fixes an ordered catalogue of his poems, reclaims them from loss or anonymity, imposes a retrospective univocal meaning on them, and an ideal unity and coherence on his intellectual autobiography, while neutralizing through narrative anything in the poems that would undermine this ideal message. Like others in this volume, Leporatti stresses that the *Vita Nuova* is born from its point of arrival: it prepares a poetic future by synthesizing and assessing a poetic past.

Together, these essays constitute a wonderful one-volume sampling of the richness and depth of the *Vita Nuova*, and of some of the most current and significant thought it has provoked. It is an indispensable reference for anyone engaged in serious study of the *libello*.

Christian Moevs, *University of Notre Dame*

Leonardo Bruni. *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*. Ed. Stefano Ugo Baldassari. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Studi e Testi, 35. Firenze: Olschki, 1994. Pp. 304.

Students of the early Italian Renaissance have long awaited a critical text of Leonardo Bruni's dialogue on the "three crowns of Florence." By a strange coincidence, three editions of the work were published in 1889, by Kirner, Klette, and Wotke. At that date, none of Bruni's editors could have possibly carried out an exhaustive census of the kind now possible, thanks to the classic studies of Hans Baron and Ludwig Bertalot, the completion of Kristeller's *Iter Italicum*, and the recent research of James Hankins and Paolo Viti. Even so, the task of editing Bruni's works is complicated by the fact that no autographs survive. Baldassari notes that Bruni generally dictated his works to scribes; and internal evidence suggests that the *Dialogi*, like other texts, were in some cases copied from dictation in scribal workshops (221-22).

The extensive introduction to the volume consists of three chapters: a historical and literary discussion of the *Dialogi* (3-64), a description of the manuscripts (65-124), and a classification of the witnesses (125-232). The critical text itself is far shorter (235-74), but offers a rich philological apparatus. The volume ends with an appendix on the various titles of the work found in the manuscript rubrics; a bibliography; and indexes of manuscripts, literary sources, and proper names. Perhaps the only *desideratum* in this edition is a treatment of Bruni's Latin orthography. Within the poem, for example, one finds variants like *iocundiora* (1.14) and *iucunditate* (9.9) with no editorial comment.

Baldassari's stemma confirms the conclusions which Paolo Trovato had reached on the basis of a partial census of codices (14). (Although it appears complete, Baldassari's census omits Princeton MS. 107, listed most recently in *Iter Italicum* 5:380. But an inspection of this codex, copied ca. 1477, shows that it is an inferior witness of Baldassari's textual branch *a* of the *Dialogi*.) The provenance of the extant codices indicate that Bruni's work circulated among three particular groups of readers: local Florentines, Northern humanists in Lombardy and the Veneto, and a wider circle of university readers (15).

Baldassari's census of manuscripts leads him to further conclusions about the circulation of Bruni's work. For instance, an extant Cracow codex, copied during the Council of Constance (1414-18), "occupies an inferior branch of the textual *stemma*, which proves the exceptionally wide diffusion of the *Dialogi* in the early years of the Quattrocento" (19). And a collation of references found in Bruni's letters with manuscript evidence suggests that the initial composition of the *Dialogi* dates from the summer of 1406 (63-64).

Bruni's *Dialogi* offer an important glimpse into the world of Florence around 1400, a period which witnessed the revival of Greek studies and the origin of new styles in art and architecture. Bruni's dedication celebrates the rebirth of learning and the arts, which "seemed completely extinguished" during the medieval period. The dialogue itself then examines the reasons for Florence's cultural pre-eminence, asking whether the writings of Dante, Petrarch, and Boccaccio can contribute to humanistic studies. In Book 1, the learned chancellor Coluccio Salutati exhorts a group of young men to supplement their studies by practicing disputation. When Niccolò Niccoli objects that the loss of classical texts has made this nearly

impossible, Salutati disagrees, and cites the literary achievements of Florence's "three crowns" — Dante, Petrarch, and Boccaccio. The militant classicist Niccoli now launches into a tirade on the shortcomings of these poets, with special emphasis on Dante's imperial sympathies. In Book 2, the group meets again, and Niccoli delivers a recantation, abjuring his previous remarks and praising the Florentine poets. In fact, while he says little that actually refutes his criticisms of the three crowns, he takes particular pains to make Dante's politics appear less imperial.

Despite its clarity and concision, Bruni's work raises difficult thematic and ideological questions. In an influential but idiosyncratic reading, Hans Baron made the work the key to understanding a "crisis" of the early Italian Renaissance. In Baron's view, Book 1 demonstrates how the young Bruni embraced a form of staunch republicanism when Gian Galeazzo Visconti of Milan threatened to conquer Florence in 1401. By contrast, Bruni's Book 2, supposedly written after Visconti's death in 1402, mollifies his political rigidity enough to accept the Florentine Trecento wholeheartedly, despite Dante's politics.

While confirming several of Baron's single observations, Baldassari tempers the rigid conclusions of his thesis, especially the notion that the *Dialogi* were written in two separate moments. Like most scholars, Baldassari recognizes in the twofold structure of the work an exercise in debate, whether as a *sic et non* disputation or a Ciceronian debate *in utramque partem*. The fact that a small number of manuscripts contain only the proem and Book 1, Baldassari suggests, may reflect the taste of particular copyists or their commissioners. Thus, when in 1466 the German student Hartmann Schedel copied various works of Italian humanists, he may have omitted Bruni's second book as too provincial in subject matter (18). (An even more attractive hypothesis, advanced by James Hankins, is that Bruni circulated only the finished proem and Book 1 when seeking employment in the Curia in 1405.)

The student of humanistic literature will find this edition rich in annotation recording classical and Italian sources and parallels to Bruni's *Dialogi*. These are found both in the copious notes on the Latin text and in a lengthy section of the introduction which surveys Bruni's literary sources (29-61). Quite naturally, Cicero takes pride of place among these, since he provided both a literary model for erudite dialogue and a living exemplar of the civic humanism which Bruni later celebrated in his *Cicero novus*. Besides the pervasive echoes of Cicero's dialogues, now traced in Mortensen's important article (*Classica et Medievalia*, 1986), Bruni also borrows from the letters and *De ingenuis moribus* of Pier Paolo Vergerio, to whom the *Dialogi* are dedicated, as well as from other humanists including Petrarch, Salutati, Poggio Bracciolini, Filippo Villani, and Bruni himself.

In short, Baldassari's critical edition liberates Bruni's masterpiece from nineteenth-century editions and preconceptions, and restores it to something like its original cultural context.

David Marsh, Rutgers University



Trismosin, Salomon. *Il Toson d'Oro o il Fiore dei tesori*. Ed. Anna Maria Parini. Roma: Edizioni Mediterranee, 1994. Pp. 231.

There is no doubt that the name of this book's presumed author, "Salomon Trismosin" is a pseudonym, but, thus far, no one has been able to unravel the real identity of the person who hides under this name. The symbolism of the name "Trismosin" is, however, rather well known, since it is tied to the Hermetic tradition, that drew its name from Hermes Trismegistos (the three-times-powerful Hermes), which, in turn, was the Greek name of the Egyptian god Thot. To Salomon Trismosin (the name probably means three-times mindful), is attributed the glory of having been the mentor of Paracelsus, the famous Swiss alchemist and physician; according to the *Aureum Vellus*, Trismosin would have revealed to him the secret of the philosophers' stone, in 1521, during a stay in Constantinople. The *Aureum Vellus*, written by an anonymous author and printed by Rorschach in 1598, contains a purportedly authentic autobiography of Salomon Trismosin in which the city of Venice stands out as the background for many of Trismosin's activities. The interest still extant in Paracelsus is evidenced not only by the Italian books mentioned by Partini, but also by many essays in English and French, among which I should like to mention Diane Di Prima, "Paracelsus: An Appreciation," in Richard Grossinger, Richard, ed., *The Alchemical Tradition in the Late Twentieth Century*, Berkeley: North Atlantic, 1983, and E. M. Rattansi, "Art and Science: The Paracelsian Vision," in Jon W. Sherley and David F. Hoeniger, eds. *Science and the Arts in the Renaissance*, Washington, D.C.: Folger Shakespeare Libr., 1985.

Hermetism became part and parcel of Italian Platonism and spread throughout Europe during the sixteenth century. (On this subject, in addition to the old masters such as Saitta and Kristeller, one may want to consult Ingrid Merkel and Allen Debus, eds., *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, Folger Inst. Symposia, Washington, D.C.: Associated UPs, 1988). Hermetism became enmeshed not only in alchemy, but also in the history and activities of the Order of the "Toison d'Or," as we learn from the volume under review: *Il Toson d'Oro o il Fiore dei Tesori* is the translation into Italian of *La Toyson d'Or ou la Fleur des Tresors*, printed in Paris in 1612, by Charles Sevestre, a book which was, in turn, the French translation of the German *Aureum Vellus oder Guldun Schatz und Kunstkammer*, written by an anonymous translator, only known by the initials "L. I." The entire family of manuscripts and their translations is generally catalogued under the title *Splendor Solis*, with the most important manuscripts being located in London at the British Library, in Berlin at the Preussischer Kulturbesitz Staatlichenmuseum, and in Paris at the Bibliothèque Nationale.

In addition to the importance for the study of alchemy and the order of the Golden Fleece, the book is of great interest for the study of iconography, since both the German and the French editions contain twenty-two prints that are reproduced in our book (209-31), and they help us to unravel the symbolism of the book. The myth of the Golden Fleece is, for instance, indispensable for the understanding of the metaphor, since it veils the search for the philosophers' stone: the Golden Fleece is the symbol for the stone, and the voyage of the Argonauts signifies the alchemists' attempts to reach their goal. In a subject steeped in secrecy, the mystery increases as we try to unravel the symbolism of the order that carries the name of the Golden

Fleece, namely, the Order of the "Toison d'Or," established by Philip of Burgundy in 1430. The entire ritual of the order, including the colors of the attire, seems to be somehow tied to the mystery of alchemy, as Partini explains in parts 5 and 6 of the "Introduction" (44-63). Finally, the Order of the "Toison d'Or" may, in turn, have ties with the Order of the Rosicrucians (54).

In addition to the "Introduction" (9-63) in which Partini explains Trismosin's life, the myth of the Golden Fleece, and, as just mentioned, the history of the Order of the "Toison d'Or," the bulk of the volume is devoted to the Italian translation of the French (Sevestre) 1612 edition. The six treatises begin with the history of the Philosophers' Stone, the explanation of its iconography, continue with teachings of the importance of fire and colors in the preparation of the final product, and end with the description of its virtues. The stone not only changes the value of metals, transforming the white ones into the moon and the red ones into the perfect sun, but it protects its bearer from any sickness. On a non-metaphysical plane, the stone has the virtue of liquefying glass, changing it into a precious stone, and finally the miraculous power of transforming any stone into a precious one. Of course, side by side with its physical properties, the search for the stone is accompanied by amazing metaphysical qualities that reveal its psychological and moral properties; they lead the true believer onto a higher and nobler plane.

Anyone interested in the mysteries of alchemical iconography may want to consult an essay written by Thierry Miguet, "Images alchimiques du soleil, de la lune et des étoiles (commentées à l'aide des textes alchimiques médiévaux)"; and, by the same author, "L'or vivant de l'alchimie médiévale," in *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Age*, Aix-en Provence: Pubs du C.U.E.R.M.A., 1983: 229-60; 293-311. In addition to the prints already mentioned, the volume contains several other miniatures that, because of the excellent paper used by the editor, turned out to be of equally high quality. In the appendix, the reader will find the "Tabula smaragdina Hermetis" (196-208) that helps to unravel some of the mysteries of the iconography. The specialist and anyone interested in the beauties of Renaissance miniatures will find sheer delight in admiring the beautiful prints and derive much pleasure in reading the book.

Robert C. Melzi, *Widener University*

**T. J. Cachey, Jr.** *Le Isole Fortunate: appunti di storia letteraria italiana*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1995. Pp. 283.

Islands have fascinated authors and explorers since the dawn of history, and the notion of the Fortunate Isles or "Isles of the Blest" (as they are sometimes called) occupied a prominent place in classical and Celtic legends. Located in the Western (i.e., Atlantic) Ocean, these islands supposedly received the souls of elect mortals who enjoyed the presence of the gods and lived in paradisiacal bliss. Belief in these insular paradises persisted for centuries, and the Canaries and the Madeira Islands were occasionally identified with them. Valerio Manfredi detailed their mythic history in the classical era in *Le Isole Fortunate: topografia di un mito*, also published by "L'Erma" di Bretschneider (1992). Now T. J. Cachey, complementing Manfredi's

earlier study, has continued the intriguing history of these isles from the Middle Ages through the Renaissance.

After a foreword in which Cachey proposes "una storia delle Isole Fortunate (ovvero le Isole di Canaria) quale *topos* . . . del discorso storico-letterario italiano durante il periodo medievale-rinascimentale" (11), the author divides his extremely well-researched book into four chapters: "Dante e le Isole Fortunate: un *locus desperditus* nella geografia del poema"; "Petrarca, Boccaccio e le Isole Fortunate: 'lo sguardo antropologico'"; "Le Isole Fortunate nella storiografia di scoperta del Cinquecento"; and "Dal Nuovo Mondo alle Isole Fortunate: note sulla revisione del c. XV della *Gerusalemme liberata*."

The first chapter explores the significance of Dante's sole and quite brief reference to the Fortunate Isles, found in *Monarchia* II.iii.13, and the surprising absence of any mention of the islands in the *Commedia*'s topography. Cachey insightfully postulates that Dante, by suppressing any reference to the Isles as Ulysses voyages towards the island of Purgatory, "vuole segnare la natura più vera della sua geografia cristiana rispetto a quella classica data qui come sorpassata sia in termini spirituali che letterari" (59). By rejecting classical notions of the Atlantic's geography and replacing them with a Christian vision of the Terrestrial Paradise, Dante-Poet prefigures, from Cachey's viewpoint, "sia il viaggio di scoperta rinascimentale che la ideologia provvidenziale di un Colombo, anche lui, profeta-poeta, in cerca del Paradiso terrestre" (80).

In the second chapter Cachey reflects on passages devoted to the Fortunate Isles in Petrarca's *De vita solitaria* and canzone 135 of the *Rime sparse* and in Boccaccio's *De Canaria*, seeing in the reactions of these two authors to the inhabitants of the Canaries "due giudizi divergenti" (87). These divergent assessments, the first primarily evangelical and the other essentially mercantile, are then skillfully presented as paradigmatic of later European reactions to the natives of these islands.

The penultimate chapter somewhat tediously reviews the presentation of the Fortunate Isles by numerous sixteenth-century historiographers, including Pietro Martire di Anghiera, Niccolò Scillacio, G. F. de Oviedo y Valdés, Girolamo Benzoni, and Bartolomé de Las Casas. Many of Cachey's comments, perhaps because of the summarizing nature of this section, simply repeat conspicuous facts about the historiographers — e.g., "Las Casas vuole soprattutto dimostrare la legalità del possesso spagnolo delle isole contro le pretese di Lisbona" (198). Nevertheless I found value in seeing how the historiographers' views of the Canaries typify their perception of the New World at large.

The final chapter compares an early manuscript version of Tasso's *Gerusalemme liberata* XV, heavily influenced by G. B. Ramusio's *Navigazioni e viaggi*, with the revised version of the *Liberata* of 1575-76 and the suppressed version of the *Conquistata*. Cachey's close reading of these parallel texts is impressive and reveals one of his greatest strengths as a literary critic: he values small details but realizes the need to place them in a rich context so that they can be understood, evaluated, and appreciated.

As one who has published on Florence's *tre corone*, on Tasso's Columbus episode, and on Benzoni's *Historia del Mondo Nuovo*, I approached Cachey's latest book with genuine curiosity but also a touch of skepticism. How could the *topos* of the Fortunate Isles justify such a lengthy treatment (almost 300 pages) in relation to



the authors chosen? To my pleasure I discovered that this particular myth, in the hands of an admirably multicultural scholar, can be read as a potent symbol for the historic shift from Mediterranean to Atlantic culture and from medieval to Renaissance civilization. I recommend this book warmly to Italianists who are interested in representations of the encounter with the *other* and who esteem an anthropological approach.

Madison U. Sowell, *Brigham Young University*

**Victoria Kahn, *Machiavellian Rhetoric: From the Counter-Reformation to Milton*. Princeton: UP, 1994. Pp. xiv + 314.**

Kahn proposes to revise the history of Machiavellism, mainly in England, by arguing that views of Machiavelli as the diabolical Machiavel and the republican thinker interested in the realities of *de facto* political power are not mutually exclusive. Rather, they represent two possibilities, two aspects of Machiavellian rhetorical politics. Their coexistence is due in part to Machiavelli's penchant for the traditional rhetorical reasoning *in utramque partem*, which allows entertaining both sides of a question (persuasion/coercion, good/evil, etc.) and can therefore serve the reader's moral or immoral interests at the same time. The humanists kept in check the potential misuse of such an indeterminate mode of reasoning by tying their political theories to prudential and ethical norms. Machiavelli criticized this connection as too idealistic, and forged a more practical and neutral rhetoric, making the indeterminacy of argumentation, and "its availability for evil as well as good, central to his rhetorical politics" (59). Thus, free of ethical and ideological considerations, Machiavellian rhetoric does not espouse a coherent political theory; it focuses instead on describing and prescribing rhetorical ways (imitation, presentation, persuasion) to deal with *de facto* political power. As such, it can be equally used by either the tyrant or the republican, depending on the historical moment and on the reader's point of view. Accordingly, a study of how Machiavelli was read, received or perceived promises to reveal much about the cultural realities and the conventions of interpretations at a particular moment in history.

Before proceeding with the reception of Machiavellism, Kahn reviews Machiavelli's debt to, and critique of, the humanist rhetorical tradition, focusing on rhetorical topics, such as the humanist pedagogy of examples, the concept of imitation and *virtù*, the rhetoric of consensus and conflict, and other relevant commonplaces found in both *The Prince* and the *Discourses*. The analysis leads to the conclusion that the problems of political innovation are rhetorical problems which can best be addressed not by force or rigid ethical principles, but through imitation, representation, and persuasion. In this sense, Kahn believes, Machiavelli's view of politics is not more realistic, but more rhetorical than the earlier humanist tradition. This view is indeed insightful; however, I believe that it needs to take into account Machiavelli's critique of humanist idealism, and especially to consider the real truth of the matter ("la verità effettuale della cosa"), rather than its imagination.

She proceeds to discuss Machiavelli reception in Counter-Reformation Italy, noting that Christian theorists, sensitive to the moral ambiguity of Machiavellism,

responded by forging their own brand of reason of state. The effort resulted in the Christianization of Machiavelli's rhetorical politics, as evinced in Botero's *Ragion di stato*. Rhetoric is central to Botero's notion of reason of state, as he too insists on the political importance of imitation, representation, appearance, and reputation. Although he Christianizes his approach by insisting that the prince be as good as he seems, for it is far better to be than to appear virtuous, he ultimately concedes that a prince, when required by necessity, must be able and willing to manipulate appearances in order to enhance his reputation and reinforce authority. What emerges from the *Ragion di stato*, then, is a Christian prince who, in the pursuit of Christian ends, may employ the diabolical methods of the Machiavel.

The second part of the book focuses on English Machiavellism. This is marked, on the one hand, by those who, like Cardinal Pole and Christopher Marlowe, saw Machiavelli as the satanical advocate of tyranny, idolatry, and dissimulation, and thus the convenient symbol of potential threats to the social, political, and religious institutions. On the other hand, writers such as Stephen Gardiner, Sir Walter Raleigh, Shakespeare, and Bacon understood that the rhetorical dimensions of Machiavelli's political thought embraced the dissembling rhetorician of political necessity as well as the historian of tyranny (130). This dual reception and the debates that characterized it underscore the political and theological concerns of the times. In a period of turmoil and institutional instability (Henry's break with the Church, the crisis of the civil war, and Cromwell's attempt to secure the oath of allegiance to the new government), Machiavellian topics and the figure of the Machiavel helped to crystallize the debate surrounding the issues of sovereignty, political legitimacy, and authority.

In Part III of the book Kahn discusses Milton's reception of Machiavellism, prefacing that the poet understood well the rhetorical dimension of politics exemplified by the Florentine Secretary. The author of *Paradise Lost* entered and expanded the ongoing debate on the doctrine of things indifferent, that is, actions, beliefs, objects, etc. not necessary for salvation, and thus outside the theological domain. By enlarging the sphere of things indifferent, he favored a mode of deliberation free of ethical considerations and, implicitly, widened the role of rhetorical debate. The resulting indeterminacy brings Milton very close to Machiavelli's notion of neutral or technical rhetoric, as it does not endorse a specific aspect of the issue under consideration. Here, as in Machiavelli, once the criterion becomes a matter of personal or individual consciousness or discretion, it is difficult to tell between a satanic power and divine rhetorical power. In Kahn's view, Milton's notion of rhetoric is best exemplified by Satan's skillful use of Machiavellian rhetorical topics (the relation of *virtù* to success, means to ends, persuasion to coercion), whereby the Machiavel, just like Machiavellian *fortuna*, "signifies the realm of indifference that is both a threat to, and the occasion of, virtue" (235). *Virtù*, then, is a thing indifferent whose force and fraud can be both instruments and conditions of Christian virtue. Thus for Milton, as for earlier Counter-Reformation theorists and for several English Renaissance authors, the Machiavel and the republican or Christian are not mutually exclusive, for necessity will at times require the latter to use the Machiavellian tools of coercion and deception. With this reading of Milton, Kahn has demonstrated most convincingly that in the Renaissance Machiavelli was not read simply as a Machiavel or as a republican theorist, but *in*

*utramque partem*. The conclusion is significant, for it provides a strong argument for reconciling long-held opposing views on Machiavelli's political thought. In addition, the impact of, and the responses to, Machiavelli's rhetorical politics, on which Kahn focuses her study, argue for a definition of the Machiavellian moment as a rhetorical moment rather than the temporal moment suggested by J. G. Pocock.

This position, which Kahn argues most ably and with obvious command of the subject matter, comes to maturity after a decade of studies. The book, in fact, includes several published papers dealing with *The Prince* and the *Discourses*, English Machiavellism, and Milton: the three parts into which the work is divided. Notwithstanding this partition and the time frame in which the work was written, the argument is coherent, the style is uniform, and the bibliography is up to date. Once readers grasp the all-encompassing definition of rhetoric ("a repertoire of means of persuasion ranging from the figurative language and formal organization of a text to the ethos and pathos of the speaker," 5), they can sit back and enjoy a fruitful reading experience. Although the book may not prove to be the definitive study on Machiavellism for our generation of scholarship, as claimed in the dust cover, it is definitely an important contribution to the ongoing debate which continues to engage Machiavelli scholarship.

Salvatore Di Maria, *University of Tennessee*

**Veronica Gambara. *Le rime*. Ed. Alan Bullock. Firenze: Olschki, 1995. Pp. 173.**

After his well-known critical edition of Vittoria Colonna's poetry, Alan Bullock has gone on to publish a similar volume dedicated to her friend and disciple, Veronica Gambara. This work is a welcome addition to the expanding library of available works by Renaissance women. The only question is why Gambara, considered a major female poet, had to wait so long for a modern edition of her *opus*. Regrettably, Gambara's compositions were not as influential as Colonna's in her day; this, linked to the lady's own disinclination to appear in print, has made a complete and accurate edition of her poetry difficult to achieve. Bullock has assembled 67 poems, the majority sonnets, for this collection. As explained in the introduction, the gathering of these compositions was not a simple undertaking, given the lack of current and rigorous scholarly editions. The principal versions of the *Rime* date from the eighteenth and nineteenth century and are incomplete. As Bullock himself notes, Gambara's canzoniere has recently benefited by the discovery of 35 poems "in codici precedentemente ignoti" (3).

As a text, *Le rime* is a boon to philologists and bibliographers. Each poem is accompanied by extensive discussion of "varianti contenutistiche, linguistiche, e grafiche delle fonti manoscritte e delle testimonianze a stampa del Cinquecento, della prima stampa qualora risulti di epoca posteriore, e, dove ha luogo, della prima fra le cinque precedenti edizioni in cui compare la poesia" (56). A short resumé of the poem's contents and a history of its manuscript and print appearance/s are added. As for the bibliography, it includes primary and secondary sources dated from the



Cinquecento to the present. Many of these relate to Gambara rather peripherally, however.

One somewhat controversial aspect of this critical edition has to do with the ordering of the poetry. Since Gambara's work was dispersed and never collected by the poet, the questions of presentation and organization are key. Bullock opts for a chronological approach in order to offer a panoramic view of the "iter poetico della scrittrice" (3). His dating, as the editor is aware, is not without risks. Some works are easily attributable to specific biographical events or periods; others, however, are less clear and Bullock's dating could be challenged. Another difficulty that concerns the editor derives from semantic and lexical variants. On the one hand, he sees the need for consistency in spelling, punctuation, vocabulary and so on. On the other, his choices could be controversial. Lists of the various criteria employed are provided and justified. Finally, an "Avvertenza" section adds additional data: lists of manuscript sources, their locations and specific contents; published sources; and rejected works, termed "elementi spuri."

What is lacking in this critical edition is cultural and literary analysis. Bullock does not attempt to contextualize Gambara, explore the nature of her writing, or deal with issues of Petrarchism and gender. This is a philologist's edition and a good one. It is not, however, a study that deals with situating Gambara within aesthetics and cultural history. Moreover, there is a noticeable lack of American sources in the bibliography provided, such as Richard Poss's chapter in Wilson's *Women Writers of the Renaissance and Reformation* (1987). Nevertheless, this volume — co-published by Olschki and the University of Western Australia — will provide students of sixteenth-century poetry and Renaissance women's studies a significant exemplar of female achievement.

Fiara A. Bassanese, *University of Massachusetts-Boston*

**Nicole Carew-Reid.** *Les Fêtes Florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*. Firenze: Leo S. Olschki, 1995. Pp. 291.

There has been growing interest in the ritual activities of Renaissance communities. The significance of structured behaviour by guilds, confraternities, communal governments, princely courts, the Church, the family and other instruments of social cohesion has been correctly identified as a vehicle for understanding the nature of Renaissance society and an opportunity to go beyond narrow legal or official documents and the individual perspectives of histories and *ricordanze*. Nicole Carew-Reid's discussion of Florentine festivals in the fifteenth century is very much in this tradition.

The book is written from a variety of primary sources, especially the rich records kept by Giusto d'Anghiari between 1437 and 1482. A supporter of the Medici hegemony, Giusto witnessed the traditional festivals of Florentine communal life and described their development and changing character. Carew-Reid defines this change as reflecting the growing authoritarianism of the Medici and the manipulation of ancient civic, religious and social ritual to reinforce their power.

One of the great virtues of the book is the detailed and excellent investigation of

Florentine festivals, which the author defines in three categories: religious, especially the annual feast of San Giovanni Battista, the patron saint of the city, and confraternal activity; carnival, in which the lower orders of society were given unusually prominent roles; and diplomatic (and by extension civic) receptions, in which the pride and authority of the *polis* were displayed for foreign visitors. She discusses the practices of these forms of ritual behaviour, describing — often through very useful quotes from contemporary observers — how these events changed over time. And she investigates the literary manifestations of these festivals, including theatre (both classical and *sacre rappresentazioni*), poetry, song, symbolism and political iconography. The use of material from witnesses, the *libro cerimoniale* of Florence and the literary remains, all give a vitality to this material which brings those fifteenth-century moments truly alive.

The main argument of the book is that the growing Medici power after 1434 resulted in the Florentine festival increasingly becoming instruments of Medici control. All social classes were manipulated by the Medici who were turning the commune from a republic into a principality in all but name. The regime of Savonarola after the expulsion of Piero di Lorenzo in 1494 restored some republican balance but the return of the Medici in the sixteenth century ensured the absolute dominance of the dynasty. Carew-Reid traces this growing Medici authority by comparing descriptions of festivals of all kinds from the period before the Medici ascendance through to the creation of the hereditary duchy in 1537 and after. In her opinion it is the growth of tyranny at the expense of liberty, of manipulation rather than imagination, and singularity in place of plurality.

This is, of course, a story often told. It is part of the historical “myth of Florence.” Often the attraction of Lorenzo’s personality and his natural genius and quality of patronage relieves some of this sadness over Florence’s descent into monarchy, after having been the ideal of republican freedom and virtue. But, despite her reliance on that *pallesco* observer, Giusto d’Anghiari, Carew-Reid remains obdurate in her hostility to Lorenzo and his family stealing the freedom of the city. The poor and disenfranchised are worse off, distanced by a humanist culture they do not understand and manipulated by Lorenzo’s brilliant carnival songs praising his family: he even excels in co-opting that tradition of carnival which celebrates sex in all of its manifestations. Circuses, such as jousts, *caccie* and aristocratic pomp weaken the republican fibre and the city slides into just another petty peninsular despotism, as evidenced by the regime of Cosimo I.

Is this true? First, we must ask that embarrassing question about the nature of republican freedom before 1434. What, exactly, did the Medici steal? The true tyrants, such as Walter of Brienne or Charles of Calabria, were reflections of the republic’s inability to govern itself and end factional struggle at times of crisis. The Albizzi oligarchy which controlled the republic before Cosimo’s heralded return to the city in 1434 was far more restrictive than any Medicean regime of the fifteenth century. The terrible consequences of the Ciompi Revolt of 1378 were played out not under Medici auspices but under the guild regime which led to a very aristocratic and narrow oligarchical system which the Medici can be seen to have shattered, opening the government to more participants than before. Did the Medici reduce the participatory freedom of the city or did they ensure its survival for almost another century by making an unworkable constitution function through single party control?

Also, the almost Marxist terminology used to describe the "oppression" of the disenfranchised, non-political classes is without foundation. What evidence is there that the poor were more oppressed? Indeed, what about the contrary evidence that the Medici enjoyed significant popular support. This, Carew-Reid would argue, resulted from the Medici's manipulation of the rituals of public life, turning the commune into a theatrical adulation of the leading family. But, would manipulation be sufficient to explain the solid support enjoyed by Lorenzo during the war attendant upon the Pazzi Conspiracy, even during his long absence in Naples? Was it sufficient to explain the huge outpouring of popular grief at the murder of Giuliano and the violent revenge on the Pazzi and their friends at the hands of the *popolo minuto*, who continued to scream "palle" while the Pazzi shouted "libertà"?

Finally, why does Carew-Reid think that the Medici altered the nature of ritual behaviour rather than simply observing the fact that Florentine and Italian society changed dramatically during the course of the fifteenth century? The courtly world of princes and powerful rulers replaced hesitant republics in states other than Florence. The very character of Florentine society was transformed fundamentally during those years from one based on associational structures, such as guilds, parishes and neighbourhoods, to one focused on the authority of the central agency of power: the state. This complex change was the consequence of economic, social, military, intellectual and cultural factors more powerful than the Medici. And these changes were manifested in the festivals the commune employed to dramatize itself and its fundamental values. If Carew-Reid is looking for instruments of change to blame for the growing centralization of authority in Florence, she should perhaps look not to the Medici but to the publicly funded debt (Monte), the *Monte delle doti*, the *catasto* and other examples of profound social and economic change.

There is much to praise in this book. The detailed material on Florentine festivals is extremely valuable and well digested. The lengthy quotes (all in Italian with no translations) are splendid in bringing together the collective experience of Florentine civic and religious life. However, the attempt to pull it all together by seeing the evil genius of the Medici manipulating the population of the city is simply insupportable. What is missing is any discussion of the changing social, economic, intellectual and cultural context of Florentine life in the Quattrocento. A fuller reading of the work of social historians in particular would balance the argument that the Medici were the conscious instruments of change in public life: the reality is, in fact, much more complex.

Kenneth R. Bartlett, *Victoria College, University of Toronto*

**Ruzante (Angelo Beolco). *L'Anconitana. The Woman from Ancona.* Translated with an Introduction and Notes by Nancy Dersofi. Biblioteca Italiana. Berkeley: U of California P, 1994. Pp. 173.**

Nancy Dersofi's translation of Angelo Beolco's *Anconitana*, published in the Biblioteca Italiana series of the University of California Press edited by Louise George Clubb, provides Anglophone readers access to this important Renaissance



comedy for the first time. Dersofi's rendition is accomplished and often lively, enriched by her expertise in Renaissance music, which plays such an important role in the work. However, readers' understanding of the text, which, like all of Beolco's works, is both allusive and elusive, will unfortunately be hampered by the paucity of scholarship adduced by Dersofi and by her consistent tendency to neutralize the evidence of Beolco's populist views.

Underutilization of bibliographical sources characterizes the introduction and notes and is perhaps linked to confusion about the translation's intended audience. On the one hand, Dersofi's use of technical or unusual terms such as *osier* (41), *storax* (55), and *godwit* (85) without explanation indicates an anticipated scholarly reader. Yet her chief footnoting practice of citing a few major sources in a monolithic way rather than giving detailed references and discussions with specific issues suggests that she is aiming at the general public. For example, Dersofi recalls the Renaissance practice of "borrowing theatrical elements or 'theatergrams' from play to play" (1 and cfr. 22-24). However, further research by an interested reader is stymied by Dersofi's lack of reference to an article by Louise George Clubb, inventor of the term "theatergram," which is listed in Dersofi's bibliography and which discusses and illustrates the term. Similarly, in her account of Beolco's life, Dersofi underutilizes important biographical information published by Emilio Lovarini, Emilio Menegazzo and Paolo Sambin (see following paragraph). Those pieces, however, are at least cited in the bibliography. A graver deficit is the omission of any reference to studies by Carlo Grabher and Nino Borsellino, who made significant contributions to the scholarship on Beolco's works, especially the debate over the date and interpretation of the *Anconitana*. This is a curious omission in light of Dersofi's discussion of the question and the important contribution she makes to it by linking the play with the Odeon added to Alvise Cornaro's compound by Gian Maria Falconetto in 1533-34 (18-22). It would be disingenuous of me not to inform the readers of this review that Dersofi has also omitted all mention of my own work on Beolco. My disappointment at this is not entirely egotistical; I had looked forward to her response to differences in our interpretations of Beolco's life and texts.

A signal example of underutilized sources is provided by Dersofi's account of Beolco's paternal inheritance (8). In her words, Beolco's father "left his firstborn son a modest inheritance of twenty-five ducats, a glass generally perceived as half empty." A more precise indication of the purchasing power of that sum is its correspondence to two years' wages for the lowest-ranking soldier in the Venetian army (Carroll 21). This in a family with extensive urban and rural properties; in the village of Arquà, around which the play revolves, they owned a large Gothic *palazzo* (Lovarini, "Notizie" and "Nuovi documenti"), a connection not mentioned by Dersofi. The locution "settled . . . on" chosen by Dersofi to describe a further 100 ducats which Beolco received from his widowed stepmother is deceptive. As a document discovered and published by Emilio Menegazzo makes clear (219-20), this additional payment resulted from Beolco's suing of his stepmother and half-brothers for lifetime maintenance, which they disputed; the parties agreed to the compromise sum to avoid costly litigation. Indeed, Beolco's uncle later tried to prevent him from collecting the balance (Sambin 236-37). As for Beolco's administration of family properties after his father's death (8), Beolco's three half-brothers were unavailable for the task because one was in exile, one was in prison and one was underage

(Lovarini, "Notizie" 20-27), leaving the playwright and his stepmother little choice as to how to manage matters to their mutual advantage.

Dersofi's translation continually mutes Beolco's satire of high culture and those who affect it. In Prologue I of the play, the character Tomao is described as "uno richissimo vechio similmente veniziano, già sensale stato, chiamato sier Tomao" (34), which Dersofi renders elliptically as "a wealthy old Venetian gentleman" (35). Unlike Dersofi, Beolco craftily avoided choosing a noun assigning social status to Tomao, his close contact with Venetian aristocrats having familiarized him with that city's rigid caste system. A *sensale* was not a gentleman but a 'broker' or 'go-between' (Boerio 'senser'), whose lucrative activities were often undertaken on behalf of aristocrats needing money to sustain a display of status but fearful of being sullied by commercial dealings. With the subtle "già stato," Beolco prepares the audience for the now-enriched Tomao's less-than-successful efforts to put his questionable past behind him by adopting the trappings of high culture. Similarly, there is editorial silence on the vociferous critique of the wealthy characters' perverted love, which is made by the character Ruzante, who, for example, marvels that two (wealthy) women fall in love with another woman dressed as a man without realizing their mistake (103). Revealingly harsh speeches made by high characters to low ones are toned down: Ginevra's "Taci, bestia" to her maid is rendered "Silence, senseless creature" (92-93) rather than "Shut up, you animal." References to high culture are explained in the notes, but not ones to popular culture; thus Capua is identified as the location of statues in the classical style but the cult of the house of the Virgin Mary at Loreto is ignored (108-09).

While Dersofi's grasp of the Ruzante character's rural speech is generally good, some passages are poorly rendered. On the basis of Boerio's dictionary, "inchin damò" (40) should be translated as "from this moment on" not "a[s] for me" (41); "intoescando" (66) is "German-twisting" (cfr. Zorzi ed. 802, par. 6) not "Tuscan-twisting" (67). The place where Ruzante went to court Bessa ("cano[lò]" Zorzi ed., 851 par. 57) was not her "pew" (125), unknown to Renaissance churches. As Zorzi's edition indicates, the word occurs in different forms in the play's two extant manuscripts, "cano" and "canolò" with the latter the preferable reading. He translates it as "steccato" (850). It may be possible to clarify the meaning further. In the rest of the speech, Ruzante recalls cutting slices from a spool ("canuolo"; cfr. Boerio 'canol'; mistranslated by Zorzi as "canna" and Dersofi as "cane") while speaking with Bessa and says that she resembled a skein-winder (not Dersofi's "spinning wheel") when she danced. It appears then that 'canolò' results from the addition of the characteristic Paduan first conjugation past participle suffix -ò to 'canuolo' to indicate 'a place where cane is cut for and/or used as spools.' Dersofi's choice of 'greatcoat' for 'giupone' introduces an anachronism; according to the *Oxford English Dictionary* the first appearance of 'greatcoat' as word and garment is 1661-85; for the equivalent garment in Italy the date is more than a century later (Battaglia et al., 'cappotto'). Italian 'giupone' and variant 'zupon' etc. referred to the doublet, a short, sleeveless outer garment popular in the late fifteenth and early sixteenth centuries (Newton 33-34) and elsewhere correctly used by Dersofi.

Dersofi's declared dependence on Ludovico Zorzi's edition of the text provides the benefits of the Italian scholar's wisdom but also the disadvantages of his missteps. In Renaissance cuisine, 'pevera' (129 and Zorzi ed. 852) was not what is

currently called 'peperonata' but probably a sauce made with oil, black pepper and salt (Battaglia et al., 'piparata', 'peperata'). The brightly colored peppers currently eaten as a side dish are of New World origin and were not mentioned as everyday food in Italian texts until the late nineteenth century (Battaglia et al., 'peperone'). But most importantly, the detailed set of stage directions of the play's Marciana manuscript (Biblioteca Marciana Venezia Ital. cl. XI 66, fols. 183vff) are ignored by Dersofi as by Zorzi, impoverishing the text.

Finally, the similarities which Dersofi finds between the *Anconitana* and Shakespeare's *As You Like It* (22-26) characterize not only those two plays but many others. Indeed, Dersofi herself acknowledges that what they share is "the theoretical humanist foundation" (25) not only of "his [Beolco's] plays," (where, one might add, it appeared sporadically and was contested), but all Renaissance comedy that participated in the classical revival. The hierarchy of paired lovers of different social classes was established by the time of Bibbiena's *Calandria*, dating to 1513 at the latest; the pastoral topos was defined by Sannazaro in the last years of the fifteenth century; the topos of the two lovers becoming both one and four, proposed by Petrarch, was popularized by such Renaissance theoreticians of love as Pietro Bembo and Leone Ebreo, as Ettore Bonora has noted in his essay in the Garzanti *Storia della letteratura italiana*. Moreover, in the *Anconitana* it is satirized as a sleazy foursome that will make two sisters (one of whom had previously been in love with the other in male disguise) and their husbands one. Even Shakespeare's use of 'pantaloon' (26) proves that the English playwright drew not upon Beolco, who never used the term, but on the Commedia dell'Arte successor to Venetian comedy of the mid to late sixteenth century. Derived from the patron saint of a working-class parish in Venice, the term appeared first in the work of Marco Guazzo in 1540 and later spread to non-Venetian authors (Battaglia et al., 'pantalone'). As has been amply demonstrated by Louise George Clubb in her erudite and pioneering studies now collected as *Italian Drama in Shakespeare's Time*, by Robert S. Miola, and by other scholars, none of whom is cited by Dersofi, English Renaissance drama received Latin, humanist and Commedia dell'Arte influences from written sources and continental acting troupes touring England.

Finally, it is a distortion of the attitudes repeatedly expressed in Beolco's works to overemphasize the humanist themes that at times appear there. The heart and soul of his endeavor was the preservation and advancement of popular culture; he acceded to the power of the classical revival only under duress, even then satirizing it. His importance lies not in his potential service as a second- or third-hand vehicle for the transmission of the classical revival, but in his pioneering contribution to the democratizing of Western culture.

#### Works Cited

- Battaglia, Salvatore, et al.. *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: UTET, 1961-.
- Beolco, Angelo. *Ruzante Teatro*. Ed. Ludovico Zorzi. Torino: Einaudi, 1967.
- Boerio, Giuseppe. *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia: Cecchini, 1856.
- Borsellino, Nino. "Per Ruzante." *Rozzi e Intronati*. Roma: Bulzoni, 1976.
- Carroll, Linda. *Angelo Beolco (Il Ruzante)*. Boston: Twayne, 1990.
- Clubb, Louise George. *Italian Drama in Shakespeare's Time*. New Haven: Yale UP,



1989.

Grabher, Carlo. *Ruzzante*. Milano-Messina: Principato, 1953.

\_\_\_\_\_. "Sulla datazione dell'*Anconitana*." *Rassegna della letteratura italiana* 58 (1954): 62-68.

Lovarini, Emilio. "Notizie sui parenti e sulla vita del Ruzzante." *Studi sul Ruzzante e sulla letteratura pavana*. Ed. Gianfranco Folena. Padova: Antenore, 1965.

\_\_\_\_\_. "Nuovi documenti sul Ruzzante." *Studi sul Ruzzante e sulla letteratura pavana*. Ed. Gianfranco Folena. Padova: Antenore, 1965.

Menegazzo, Emilio. "Ricerche intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante and di Alvise Cornaro." *Italia Medievale e Umanistica* 7 (1964): 180-220.

Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*. New York: Oxford, 1992.

Newton, Stella Mary. *The Dress of the Venetians, 1495-1525*. Aldershot: Gower Publishing Company, 1988.

Sambin, Paolo. "Altre testimonianze (1525-1540) di Angelo Beolco." *Italia Medievale e Umanistica* 7 (1964): 221-47.

Linda L. Carroll, *Tulane University*

**Giuliana Picco. "Or s'indora ed or verdeggia". Il ritratto femminile dalla "Liberata" alla "Conquistata". Università degli Studi di Torino; Fondo di Studi Parini-Chirio, Letterature 8. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1996. Pp.163.**

È un fatto ben noto che la ricezione della *Gerusalemme conquistata* da sempre risenta di un atteggiamento critico che, vedendo in quest'opera nient'altro che l'acconsentire di Tasso alle ragioni della Controriforma, ha avuto il risultato di creare non solo un pregiudizio estetico ma anche un vero e proprio vuoto filologico. Di fatto non esiste a tutt'oggi un'edizione della *Conquistata* che possa dirsi affidabile, né si può certo dire che gli studi comparativi sulle due opere abbondino.

L'agile e appassionato volume di Giuliana Picco si propone come un tentativo di colmare questa lacuna, e lo fa nell'interessante prospettiva dell'evoluzione, da un poema all'altro, dei personaggi femminili. Angolarità assai produttiva, se si pone mente al fatto che l'accusa più comunemente mossa al Tasso è quella di essere passato, con meccanica programmaticità e sulla scorta di sollecitazioni esterne, da una "poetica degli affetti" a una "poetica eroica".

Seguendo la studiosa nel suo discreto ma sicuro ragionamento, si è condotti così nelle pieghe di una questione che si rivela da subito assai più sfumata e complessa di quanto solitamente non si immagini. Clorinda, Armida ed Erminia funzionerebbero in realtà come una sorta di crocevia estetico-formale, sintesi a tratti irrisolta (quindi potentemente dinamica) di passione e azione, condotta non solo sulla scorta delle polemiche estetiche del secondo Cinquecento, ma anche delle incertezze dell'uomo e del poeta Torquato Tasso, autore incessantemente alla ricerca di un ideale di assoluta perfezione. Le eroine tassiane funzionano inoltre da chiavi di lettura privilegiate per determinare in quali modi, ed eventualmente con quali perdite o acquisizioni, sia avvenuta la travagliata rielaborazione da un poema all'altro.

Lo studio sottolinea in prima istanza utilmente il fatto che mai Tasso intese sconfessare l'importanza dei fatti d'amore all'interno del genere del poema eroico. Non solo infatti era ferma convinzione del poeta che "L'amore è materia altrettanto eroica quanto la guerra", ma anche in opere tarde come il *Giudizio sovra la sua Gerusalemme*, egli ebbe a ribadire con fermezza questo principio estetico-compositivo: "Io stimava che nel poema eroico l'amore fosse convenevole soggetto, non ho mutata opinione".

I tagli operati su alcune delle vicende della *Liberata* (la soppressione dell'episodio di Olindo e Sofronia, l'assenza dell'intermezzo idillico di Erminia fra i pastori, la differente conclusione data alle vicende di Armida), vengono messi così in una prospettiva storicamente fondata e corroborata da una grande attenzione ai documenti, come quando ci viene mostrato come questi episodi del poema fossero oggetto di ripensamento da parte del Tasso fin dagli anni 1575-76.

Non solo a livello estetico o strutturale, ma anche sul piano stilistico, inoltre, la *Conquistata* presenta cambiamenti che ancora una volta sarebbe perlomeno sbrigativo considerare involutivi. Ad esempio, la qualità cromatica della ritrattistica femminile non raramente sembra vibrare, nella *Conquistata*, di nuove sfumature. Anche se, o proprio perché la descrittività corporale scarseggia in Tasso, al colore e ai movimenti di luce è affidato il compito di tratteggiare la fisicità delle eroine tassiane: un'ombra sugli occhi, un rossore, una pennellata d'oro a rappresentare una chioma. Tale attitudine coloristica, ancorché attenuarsi, a tratti si accentua nella *Conquistata*, quasi a convalidare e approfondire una riflessione sulla figura e il valore della donna che in Tasso affonda le radici in opere come il *Discorso de la virtù femminile*. E si tratta di una riflessione che, rapportata alla delicata funzione di raccordo tra campo cristiano e pagano svolta in particolare proprio dai personaggi femminili, si allarga alla dimensione assai ben più ampia dell'eroismo "penseroso" tipico dei personaggi tassiani rispetto ai precedenti, ad esempio, ariosteschi. E questo si verifica nella *Conquistata*, sembra azzardare l'autrice, talora senza quel tanto di esornativo che nella *Liberata* rischia di appesantire la psicologia.

Lo studio di Giuliana Picco si muove così sistematicamente attraverso un'analisi delle figure di Clorinda, Armida ed Erminia, indicandone con precisione e scrupolo filologico mutamenti e rielaborazioni, perdite e miglioramenti. Scopriamo così ad esempio che nel caso di Clorinda non si assiste a sostanziali variazioni, se non per un sintomatico accentuarsi della solitudine del personaggio, che già nella *Liberata* "fera a gli uomini parve, uomo a le belve", mentre allo stesso tempo si intensificano gli stilemi di derivazione petrarchesca a lei riferiti, in un tentativo di avvicinamento del personaggio a Laura, nel rispetto di una tradizione letteraria e religiosa che vedeva la donna come mezzo di perfezionamento dell'uomo.

Più significativi mutamenti sono rilevabili per la figura di Armida, soprattutto in sede di azione narrativa (derivanti soprattutto da un'accresciuta preoccupazione di Tasso per il rispetto delle unità aristoteliche) e di costruzione del personaggio. Ancora una volta lo scrupolo del riscontro storico e filologico porta la studiosa a concludere che anche per l'evoluzione di questa eroina, nel passaggio dall'uno all'altro poema, valgono riflessioni giovanili non meno di preoccupazioni di ordine etico-dottrinale. Come è del resto empiricamente riscontrabile che se da una parte Tasso decise di espungere alcune ottave relative a questo personaggio che potevano essere considerate lascive, dall'altro risolse di lasciarne altre che potevano facilmente

essere considerate ben più audaci.

È forse la figura di Erminia quella su cui il poeta sembra essersi risolto a intervenire in forma più scoperta e sistematica, a partire dal suo ingresso nel poema, dislocato dal III canto al VII libro. Tale spostamento implica prima di tutto un diverso intreccio con le vicende di Clorinda. E se dal punto di vista dell'azione narrativa le vicende di Erminia nella *Conquistata* hanno un epilogo meno soddisfacente, motivato soprattutto dall'accresciuta volontà di Tasso di avvicinare la figura femminile a precedenti classici quali Elena o Andromaca, di certo anche in questo caso non di sole perdite si tratta. La *Conquistata* infatti precisa assai meglio la parvenza fisica del personaggio Erminia e la natura più intima del suo tormento, testimoniata dal suo continuo sospirare, nonché l'effetto della sua bellezza sugli astanti.

Ogni capitolo dell'opera è accompagnato da un esauriente repertorio di raffronti testuali e da un vasto panorama di riferimenti critici, tutti volti a precisare un travaglio che per il Tasso fu certamente estetico e letterario quanto religioso e dottrinale. E davvero non stupisce che questo studio, discreto e sicuro, nasca nell'ambito di una tradizione di studi che va da Giovanni Getto a Carlo Ossola, di cui Giuliana Picco si dimostra infatti ottima allieva.

Giuseppe Strazzeri, *Seton Hall University*

**Ludovico Ariosto. *Cinque Canti / Five Cantos*. Translated by Alexander Sheers and David Quint with an introduction by David Quint. Biblioteca Italiana. Berkeley: U of California P, 1996. Pp. 349.**

In his introduction to this new translation, the second in the last five years, of five cantos that were never included in Ariosto's *Orlando furioso*, David Quint persuasively argues that the *Cinque Canti* break off in imitation of "the most famous unfinished poem of classical literature, the *Pharsalia*, or *De bello civile*, of Lucan" (6). But the cantos also imitate the abrupt conclusion of the second book of Boiardo's *Orlando innamorato*, as the Venetian war of 1482 interrupted Boiardo's composition. The war concluded in 1484, the year Ariosto was born. The *Furioso* tends to elide Boiardo's third book, published posthumously in 1495. It relies, otherwise, almost completely on Boiardo's characters and, more amazingly, plot motifs, as recent work by Jo Ann Cavallo shows. Lack of closure — the rout of Charles's army that occurs at the end of Boiardo's second book and also at the end of book three — was the one thing Ariosto was not able to overgo in the finished format of the *Furioso*. The *Cinque Canti* allowed him even this final homage to his predecessor. That is to say, Quint's clever thesis that the *Cinque Canti* are incomplete but not unfinished finds support in a comparison not only with Lucan but with Boiardo, a point that Quint makes himself (12).

The introduction traces these poetic debts in unusually lucid prose and also weaves in Ariosto's debt to the *In Rufinum* of Claudian — indeed, to Ariosto's realization of the debt Claudian owed to Lucan. It also argues for an apocalyptic ending, although the echoes of Revelations seem strained, the capture of Oliviero at



Prague merely reprises his capture by Gradasso at the beginning of Boiardo's poem, and there is little evidence presented to support the contention that Ariosto was interested in offering alternatives to a Johannine New Jerusalem: anything will suggest its opposite, after all, with or without Ariosto's intervention. Quint himself retracts part of his argument when he admits that Charlemagne does escape with his horse at Prague. In short, the introduction is both argumentative and judicious. It brilliantly succeeds in establishing the *Cinque Canti* as a small masterpiece and not a failed afterthought. Perhaps the best analogue would be the tradition of the brief epic, based on the book of Job. Although Barbara Lewalski's work does not immediately suggest itself, an enterprising graduate student may want to make the case for Ariosto's prescience in this generally seventeenth-century genre.

The connection sketched between the *Cinque Canti* and Ariosto's social world is one now traditional: the poem reflects the changes from "a feudal order of society that constituted chivalry as a system of values" to the "new social arrangement" of the princely court (25). When Joan Kelly-Gadol asked if women had a Renaissance, she answered negatively by putting forth the argument, now something of an embarrassment, that as aristocratic warriors were reduced to household grooms, so aristocratic women were reduced to submission and monogamy, in contrast to the heady freedom for extra-marital liaisons that flourished in the moment — a moment that gets harder to find the closer one looks — of Eleanor of Aquitaine, as registered in the Arthurian romances (of all places) of Marie de France. Arthurian Romance always conjures an ideal chivalric world anterior to the present — whether the eleventh or sixteenth century. Quint understands this nostalgia perfectly but does not let it stop him from elevating Ariosto's achievement in the mode of tragedy and chaos. One wonders what connection to make between the meeting of Ariosto's evil fays and the clouds of superstition that darkened throughout the sixteenth century.

To my mind, the *Cinque Canti* break into modernity not by darkly depicting corporate or courtly man (the women such as Bradamante and Marfisa are as wonderfully wild as ever) but by the way Charlemagne's knights become sailors and plunderers. There are ships enough in earlier epics and romances, but nothing prepares one for watching Ruggiero before the mast. Swallowed by Alcina's whale, the mythical founder of the Este dynasty finds light, not because he is a good man in the belly of the beast, but because — and here I extrapolate from the text — he finds a future in whale oil (4.50). Call him Ishmael, that pagan convert. Found that dynasty, Ruggiero! You will die, of course, but your children's children will live off your industry for centuries. Things are not so dark after all. Which may be why Ariosto was not, finally, particularly happy with this fragment.

Alexander Sheers, the co-translator, has given up comparative literature for the law. As a learned counsel, he will keep his counsel, but attend a council, when it is a regularly scheduled deliberative meeting. The English translation in stanza two squints in two directions, but I would think the right choice is "council," not "counsel" for the Italian "far consiglio," since the fays meet every five years. There is a formal, almost archaic cast to the English because the translation often follows the syntax of the Italian perhaps a little too closely. Leslie Morgan published a translation of the Five Cantos in 1992 in the Garland Library of World Literature in Translation that is slightly more idiomatic, often finding nice equivalents to Italian expressions. For example, according to Sheers and Quint, when Alcina addresses the

council of the fairies or sorceresses, she "loosed her tongue with these words" (1.24, "la lingua a tai parole sciolse"). The point of a prose translation must be deadly accuracy, and this one succeeds in that aim. But there is also much to like in Morgan's rendering, "and then she cleared her throat to speak these words."

Morgan chooses "sorceresses" instead of "fairies" for those beings whom I would prefer to call enchantresses, since they include Falerina, who in Boiardo's poem is not a *fata* but a woman. Neither Morgan nor Quint notices that Ariosto wrongly makes her supernatural. Michael Murrin's argument that Falerina's Garden is a political allegory suggests a reason for the distinction, which is otherwise as fine as that between elf and man in Spenser's *Faerie Queene*. Neither translator gives a note for the mysterious fairy "dal Corso" (1.26). Morgan says she is from Corso, while Quint and Sheers call her the Fairy of the Footrace.

It is perhaps worth reminding the world that Wellesley College has a remarkable collection of Cinquecento romances, according to a 1902 article in *Modern Language Notes*, and someone might one day decide to chase down the fairy there.

Charles Ross, *Purdue University*

**Valeria Finucci and Regina Schwartz, eds. *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature*. Princeton: UP, 1995. Pp. viii + 273.**

For some time now, we have known that Freud re-writes Shakespeare, or rather, that Shakespeare pre-writes Freud. Finucci's and Schwartz's stimulating and important anthology takes this insight a few reflections further, by addressing the intertextual and often uncanny relationships among the Viennese analyst, several prominent Renaissance and classical writers (including Shakespeare), and last, but by no means least, Jacques Lacan. In varying ways, the ten essays included in this volume explore the editors' assertion that "the unconscious of the Renaissance is language and that it is given best expression in its literature" (10). Taken together, they convincingly historicize the discourse of modern psychoanalysis, showing how it both reads and reinscribes a number of Renaissance topoi. At the same time, they provide often historically as well as psychoanalytically informed interpretations of individual texts. The volume admirably succeeds in orchestrating close and comparative textual analyses with a wide range of methodologies, including social and medical history, literary biography and intertextuality, and feminist and post-structuralist theory.

Finucci, Schwartz, and their contributors work on the premise that the Renaissance, with its literary propensities for twinning, presumed identities, cross-dressing, sibling rivalry, sexual conquest (to name a few major obsessions), made language "the medium of desire, of oppression, or of transgression" (10). With this primary emphasis on language, sexuality, and the repetition compulsion, the volume eschews strict chronological or national organization, and instead fits its sequence of essays on English and Italian authors into four thematic categories: "Faking It: Sex, Class, and Gender Mobility," "Ogling: The Circulation of Power," "Loving and Loathing: The Economics of Subjection," and "Dreaming On: Uncanny Encounters."

Thus the traditional primacy of Dante or Petrarch yields to Freud and the Jacobean playwriting team of Middleton and Rowley, in Marjorie Garber's provocative essay entitled "The Insincerity of Women." Citing early modern biological treatises, 1970's sexual self-help manuals, and the 1989 film *When Harry Met Sally*, Garber elucidates how Beatrice-Joanna's secret reading of a male-scripted virginity test in *The Changeling* enables her to perform what her husband believes are the symptoms of a genuine sexual climax. In demonstrating how a boy player's "female orgasm" would have radically challenged an audience's understanding of physiological and emotional "truths" (35), Garber locates uncanny parallels between early seventeenth-century female characters and Freud's patients Dora and "Frau P.J.," between a learned, sexually anxious husband of the stage and Freud himself, between early modern and contemporary male publics, both intent on grasping the inevitably intangible conditions of female sexual pleasure. If Garber at times risks overplaying the analyst even as she casts Freud in the role of Renaissance subject, she gives fresh and ironically feminist meaning to Nietzsche's contention, cited in her headnote, that women "have to be first of all and above all else actresses."

That courtiers in Renaissance Italy themselves risked exposure as impotent, not fully aristocratic actors, even and especially as they played practical jokes on others as part of the game of *sprezzatura*, is the persuasive argument of Natasha Korda's Lacanian reading of Castiglione's *Libro del Cortegiano*. Although Korda makes valuable use of biographical documentation on Castiglione, she overlooks Boccaccio and other influential loci of literarywitz, as well as the crucial historical point that the joketeller in question, Bernardo Bibbiena, was himself the author of a comedy of mistaken identity and bisexual practical jokes, *La calandria*.

Turning to chivalric romance, Finucci herself concludes the volume's first section with an essay on "The Female Masquerade" in *Orlando Furioso*. Finucci pertinently applies feminist film theory along with insights from Freud, Joan Riviere, and the history of sumptuary laws to show "that only through the masquerade of femininity and the impersonation of a desire not their own can women at times become objects of desire and reshape themselves as subjects" (72) as seen in the Dalinda story. For Finucci, Ariosto punishes the old, undesirable Gabrina with a status beyond femininity (77), the falsely beautiful Alcina for knowing too well how to wear the feminine mask, and the woman warrior Marfisa for too long and too comically "playing the nonwoman and the nonman" (81). Here, however, how Finucci seems to underrate the extent to which Ariosto makes fun of himself and parodically deconstructs epic and chivalric romance: rather than a punishment, Marfisa's unconcluded story may be a reward.

Faking gives way to ogling via Harry Berger's densely intertextual and often brilliant reading (or rather re-reading) of Book III of *The Faerie Queene*, in which the male critic recognizes and dramatizes himself as a wary, repentant, and feminist-reeducated "Actaeon at the Hinder Gate" of the Gardens of Adonis. His sometimes strained, coy performance threatens to impede his analysis of how stanzas 30 through 38 and stanzas 40 through 48 respectively engender male and female readers. Nevertheless, Berger's playful approach gives apposite texture to his nuanced elaboration of Maureen Quilligan's argument that the Gardens of Adonis passage encourages a Venus or female-based perspective: without invocations of Freud and Lacan but with a dextrous use of Ovidian and other mythographic sources, Berger



clarifies how the "object of the Spenserian critique of these discourses is the logic of the phallus" (92). Freud and Lacan as well as Ovid and Actaeon return as prominent figures in Lynn Enterline's essay on Petrarch's *Canzoniere*. As Enterline aptly notes, "Actaeon's dismemberment becomes an emblem of his [Petrarch's] internal condition" (122). Making good use of Freud's writings on fetishism and Lacan's theory of linguistic castration, she provides compelling interpretations of *Canzoniere* 23: 77-78, and *Metamorphoses* Book 10 (the Pygmalion story), which explain how Petrarch and Ovid evoke "the ego of the writing subject" (138) precisely through evoking irresolvable crises of subjectivity and representation. With a brief glimpse at Galileo, the volume then leaps into *Paradise Lost*, via Regina Schwartz's succinct appraisal of voyeurism in Milton's epic. Citing Lacan's parable of the gleaming can-"la-can," as it were, that looked at him looking at it, Schwartz persuasively challenges simplistic versions of dominating phallic voyeurism, showing how Milton, blind narrator under God's constant surveillance, casts Eve not only as passive object of Satan's gaze but also as an active but vulnerable voyeur.

Less convincingly, Juliana Schiesari looks at "the economics of subjection" as subconsciously expressed by Machiavelli in his notorious 1509 letter to Luigi Guicciardini describing his sexual encounter with an old toothless prostitute. Though Schiesari does offer a plausible analysis of the author's vomit-spewing aggression towards female Fortuna, figured in the letter as economically and sexually treacherous, she overstates her final case that for Machiavelli woman "remains a solely negative force," and asserts too bluntly that his "advice is that women like to be raped" (180). In ignoring Machiavelli's complex uses of irony and political allegory, as well as his own intricate relationships with such women as the renowned singer Barbara Salutati, Schiesari overreacts to traditionalist male critics' apologies for their intellectual hero's embarrassingly obscene letter. In doing so, she misses the more challenging point that this Renaissance author's misogynistic statements and possible rape fantasies *coexist* with unresolved anxieties about his own worth, *virtù*, and possible inferiority to women.

In more optimistic fashion, William Kerrigan privileges the scenes between Celia and Rosalind in *As You Like It* as "the most beautiful things in the play" (186), and the two cousins' unbroken female friendship (for once in Shakespeare!) as that which helps to overcome male sibling rivalry and to show how men, at least in the imaginative space of Arden, "can reconfigure their dread of women" (199). Before making apt points about the multiple ironies of Rosalind's "epilogue of elaborate pointlessness" (198), Kerrigan also suggestively proposes that this comedy of female-controlled courtship allows brothers to transcend the violent Oedipal scenario, and loving female cousins to be united rather than separated by marriage. In this case, then, Shakespeare rebuffs as much as he anticipates Freud and Lacan.

The volume's final section, devoted to the Freudian *unheimlich*, includes its most wide-ranging essay, "From Virgil to Tasso: The Epic Topos as an Uncanny Return," by Elizabeth J. Bellamy. The author identifies the *translatio* topos of the bleeding branch from Virgil (*Aeneid* III and VI) to Lucan (*Belli Civilis* III) to Dante (*Inferno* 13) to Ariosto (*Orlando Furioso* 6, 23, and 24) and to Tasso (*Gerusalemme Liberata* 4 and 13) as epic's history attempt at an "ongoing repression of the return of the repressed" (208). This intertextual itinerary includes some fine specific insights, and also achieves an almost incontrovertible thesis. At the same time, Bellamy's

conclusion that the "‘meaning’ of that topos is nothing more than its own return," is something of a dry branch, which ironically serves to proclaim a literary-psychoanalytic law that can only act upon itself. Such circularity of argument begs unexplored questions about precise ramifications of the topos, such as, *why are trees* the site of the epic uncanny?

Finally, David Lee Miller writes about "Writing the Specular Son" in Ben Jonson's elegy "On my First Sonne," in Freud's *Interpretation of Dreams*, and in Lacan's *Four Fundamental Concepts*. Miller brings historical and biographical material to bear on his analysis of father's dreams (and literary representations) of the death of their sons, to elucidate a recurrent "homosocial masculine pathos" that tightens the (k)not of gender (233). Although I admire Miller's deft, sophisticated treatment of a major problem in both literature and psychoanalysis, and sympathize with his concluding call to "finish mourning the body of patriarchy" (257), I sense an equally repressive political spirit in his imperative phrasing of this call: "we must finish mourning" (257).

Anxiety of patriarchal authority if not influence indeed afflicts this generally excellent volume. Many of the essays invoke or look at father figures, not least among them Freud and Lacan, and at how these father figures looked at other father figures (how Spenser or Petrarch read Ovid, or how Dante read Virgil, etc.). This thorough, complex scrutiny of patriarchal codings and re-codings within and without both psychoanalysis and Renaissance literature gives this intertextual collection exceptional critical value. Its Oedipal agenda, however, can be a limitation: except for brief citations of Riviere, Cixous, and Irigaray, female authors are conspicuously absent from the editors' and contributors' chosen scene, which thus remains almost exclusively primal and traumatic: Where *are* our mothers, sisters, female lovers, readers, and writers? Still, *Desire in the Renaissance* offers a wealth of stimulating reading, and is of vital importance to any serious student of literary and psychoanalytic texts.

Eric A. Nicholson, *Purchase College, SUNY*

**Bernardo Tasso. *Rime. Volume I: I tre libri degli Amori.* A cura di Domenico Chiodo. Torino: Edizioni Res, 1995. Pp. 430. *Volume II: Libri Quarto e Quinto. Salmi e Ode.* A cura di Vercingetorige Martignone. Torino: Edizioni Res, 1995. Pp. 430.**

Perhaps best known as the father of the brilliant and troubled Torquato, Bernardo Tasso is also the author of the epic *Amadigi* (1560), which has not withstood the test of time, as well as of a sizable lyric corpus that here returns to light. The first volume of this set, edited by Domenico Chiodo, contains the *Tre libri degli Amori*, originally published in 1531, 1534, and 1537, respectively. A single volume edition of the lyrics, including a "quarto libro," edited by Ludovico Dolce, appeared in 1555. Girolamo Ruscelli then edited a 1560 edition, which included a fifth book of poems as well as separate sections of Tasso's collected psalms and odes. The fourth and fifth books, as well as the *Salmi* and *Inni et Ode*, appear in volume II of the modern set,

edited by Vercingetorix Martignone. The publication history presents something of a challenge for the modern editor, not merely because of the numerous and various errors that vexed Tasso at almost every turn, but also because he significantly revised the first book of the *Amori* for the 1534 edition, saving only about half of the sonnets and eliminating the *sestine*, *canzoni*, and *capitoli*. The first book maintains this definitive form in the later editions published during Bernardo's life. Chiodo wisely elects to reproduce the *princeps* form of the first book. He does this in part for practical reasons, since it allows the reader to see the book in its original form, and he marks the numerous suppressed poems with asterisks so that we can readily discern Tasso's restructuring. His second reason concerns the place of the 1530 *Amori*: it is "un'edizione storicamente assai importante collocandosi immediatamente a ridosso di quelle sannazzariana, bembiana e trissiniana, e di cui è fondamentale conoscere l'ibrida struttura in bilico tra i modelli della lirica cortigiana, le nuove istanze petrarchiste e l'apertura sperimentale della parte finale" (1: 419). So the present edition combines Tasso's final wishes, expressed in 1560, with the original form of the 1534 *princeps*, thus offering a useful tool to understanding Tasso's place in the development of Cinquecento lyric.

Each volume includes a list of corrections and probable *varianti d'autore* in the "Nota al testo," as well as useful biographical information and an account of the publishing history of Tasso's lyric during his life. What is instead lacking is any sort of notes to the single poems. Tasso is not an especially dense poet, so his lyrics do not generally require much unpacking, and even his mannerist twists do not throw insurmountable obstacles before the reader. But other notes would have been useful, particularly to identify the many contemporaries to whom he dedicates individual pieces. Vittoria Colonna and Charles V do not perhaps require explanation, but the "tre abbatì Cornelii" and Lelio Capilupio leap less readily to mind, and it would be nice to know something, if possible, about the trip that inspired the ode "Per la navigazione del Cardinale Torlon." I stress this point because Bernardo Tasso's lyric production is indissolubly linked to his courtly career — indeed, many of the poems that appear in the 1530 *Amori* later disappear for political reasons. So an account, however minimal, of the relations that led to much of this production would to my mind have significantly enriched the edition.

At the same time, this edition offers renewed access to Bernardo's experimental compositions, which help fill out the contours of poetic trends in the mid-Cinquecento. These poems appear primarily in the *Libro Secondo*, where Tasso modifies Italian verse forms with Latin echoes. He tries to make his hendecasyllable sound more like hexameter, and he introduces a substitute for *ottava rima*. Basing his new form on the *quartina*, he adds one or two verses, thus creating rhyme schemes such as ABCBA-DECDF, etc. Content here often does not follow form, and in this way Tasso brings the poetry ever closer to free verse. Elsewhere he writes in true free verse, as in the "Favola di Leandro e d'Ero," which appears in the *Libro Terzo*. One can see Tasso thinking here about the same formal questions that swirl about epic narrative and that boil down to *ottava rima* vs. free verse; it is a debate in which he would later participate. He discusses the innovations of his second book, which also include attempts to expand the Italian lyric lexicon through recourse to Latin, in a letter to Ferrante Sanseverino, prince of Salerno and his patron, which first appears in the 1534 edition. The letter makes compelling reading, both because of the



intelligence of its arguments and because it reveals the same defensive agility in Bernardo that would later serve Torquato in the face of other critics.

Bernardo Tasso's *Rime* offer an important reminder that the affirmation of Petrarch early in the Cinquecento did not lead to the immediate triumph of the Petrarchan code at the expense of all else. Rather, as the present example demonstrates, there persisted both lexical and formal tensions, as classical models bumped up against native ones, raising the question of the place of antiquity in a culture that could boast its own successes. Tasso, who in both his courtly career and his poetic production was often careful to sense the direction of the prevailing winds, here emerges as an excellent weathervane for the lyric trends of his age.

Michael Sherberg, *Washington University in St. Louis*

**Craig A. Monson. *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*. Berkeley: U of California P, 1996. Pp. xxiv+354.**

This book traces roughly one hundred years, the seventeenth century, in the history of the Camaldolese convent of Santa Cristina della Fondazza in Bologna. It is a century marked by conflict, both within the convent and without, as the sisters struggle among themselves and with church authorities who investigate and attempt to discipline them. Astonishingly, the primary source of the conflict is music. An early investigation in 1622-1623 reveals a power struggle within the convent over control of the choir and exposes rancorous accusations about unacceptable convent practices, some regarding music, others not. These events lead in turn to another conflict, this time with the Cardinal Archbishop of Bologna, over transfer of Santa Cristina from Camaldolese jurisdiction to the archbishop's personal control. The nuns lose this round but do not stay down for long, petitioning in 1633 for a rehearing. The question of Camaldolese control is settled only in 1646, with a definitive "no" from the Congregation of Bishops. Still the nuns endeavor to reassert control over their lives, this time much later in the century with a request to hold a ceremony of consecration of virgins, which generates a dispute over the extent to which the public would be allowed to participate.

Monson carefully documents how the repressive atmosphere that led to and from the Council of Trent came to affect the lives of women religious. Their story, and in particular that of the nuns of Santa Cristina, becomes all the more poignant when we consider, as Monson suggests, how history came to betray them. By that I mean that early modern women had many reasons for entering convents, some having little to do with religion or even with the will of the women involved. Monson's picture of Santa Cristina may be fairly typical, that of a group of women religious both by choice and not, who had made peace with their lives to varying degrees. A significant part of that accommodation came thanks to the porous nature of cloister walls. Alas, this is precisely the compromise that (male) church leaders in the aftermath of Trent found to be most unacceptable, ordering as they did the literal raising of the walls to seal the women in more securely. Many decrees leveled against Santa Cristina

throughout the Seicento further suggest the goal of tightening the seal, though — and here we find another irony exposing the hypocrisy of male authority — during the 1622 investigation of the convent, church authorities appeared to have no compunctions about breaking the seal when it served their purposes. Male inquisitors came and went, embarrassing the nuns and engendering gossip in the city. By 1628 the exasperated nuns were literally fighting back, tearing down overnight a brick wall that had been erected to seal off the convent, and the next day showering the episcopal auditor and returning stonemasons with bricks and tiles to chase them away.

In his introduction Monson puts the story of Santa Cristina within the context of “women’s culture,” as the idea was originally promulgated by feminist historians in the 1970s. The story of the nuns’ various attempts to keep male authorities at bay, and their way of politicking, clearly squares with his theoretical model. Sadly, however, the nuns appear not always to understand or appreciate the fragility of women’s culture in post-Tridentine Italy. The anonymous 1622 letter that instigates the investigation of the convent, and that changes its history irrevocably in the seventeenth century, suggests how well the convent wall served the sisters in ensuring their privacy and their sometimes unorthodox accommodations with the religious life, and how dangerous it was to breach the wall from within. As the investigation amply documents, these women had disagreements over music and other matters, which, had they been resolved internally, could have prevented much of the repression that was to follow. Perhaps this was too much to hope for, and the personalities involved, as they emerge from the pages of the book, certainly do not always contribute to their own well-being.

One of the book’s most intriguing and enigmatic women is donna Lucrezia Orsina Vizzana, daughter of one of Bologna’s more prestigious families, born in 1590. She apparently entered the convent early in her childhood and in 1623 published her *Componimenti musicali*, a collection of twenty motets, several of which Monson includes here. The book’s shadowy publishing history leads one to wonder, as Monson does, about the coincidence between its date of publication and the ongoing investigation of the convent. With his analyses of the spiritual and political motives informing Vizzana’s motets and his thorough demonstration of her musical erudition, Monson admirably demonstrates how microscopic stylistic analysis can be brought to the service of history. While at a certain point Vizzana fades from the pages of the book, her exit occasions not a small amount of sadness for this woman whose voice truly was disembodied, who communicates with us so elegantly through her music, but about whom we are left wanting to know much more.

That we yearn finally better to know Lucrezia Orsina Vizzana reflects the limits of the historical record. Elsewhere that record is startlingly complete. Indeed, among the many praises I would lavish upon this book, I would include first and foremost Monson’s tireless research. Whether he is discussing the publication history of Vizzana’s *Componimenti musicali*, or the history of the consecration of virgins, or the genealogies of the sisters whose lives so animate Santa Cristina della Fondazza, or the life of Santa Cristina herself, his prose bears the signs of exhaustive study and walloping erudition. Monson’s book stands out as model of boundless intellectual curiosity and flexibility, as well as of clear writing that communicates true delight in its subject. The handy list of *dramatis personae*, glossary, and fascinating

illustrations, as well as an elegant, elegiac *codetta*, in which Monson recounts what has become of the convent, all signal his solemn respect for the reader. Anyone interested in early modern Italy, whether or not one has a background in music, will find something here to fascinate. All in all, Monson's book never ceases to reward.

Michael Sherberg, *Washington University in St. Louis*

**Pasquale Sabbatino. *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*. Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», ser. I, 254. Firenze: Olschki, 1993. Pp. 228.**

Mentre l'interesse per gli scritti e il pensiero di Giordano Bruno si è manifestato in ristampe, traduzioni, commenti e, di grande interesse, un'edizione critica delle *Oeuvres complètes* (completata di recente sotto la direzione di Nuccio Ordine e Yves Hersant), si sono sensibilmente modificati metodi e prospettive di indagine critica. In tale contesto di rinnovate ricerche, caratterizzate dalla necessità di riaffrontare temi e problemi di ordine generale, s'inserisce l'ampia esplorazione di Pasquale Sabbatino sull'opera del Nolano. In questo approfondito studio s'intrecciano storia del pensiero e storia della cultura, analisi testuale e analisi linguistica. Il saggio nasce dalla persuasione che Bruno sia consapevole di vivere in un'epoca in transizione, in un periodo storico di cui egli registra la crisi della cultura grammatica, della cultura petrarchesca e della cultura pseudo-scientifica. Secondo Sabbatino, Bruno accelera il processo di mutazione del tardo Cinquecento per giungere ad una nuova epoca. Un'affermazione certo non nuova negli studi bruniani: già Michele Ciliberto in *La ruota del tempo. Interpretazione di Giordano Bruno* (Roma: Editori Riuniti, 1986) aveva posto al centro dell'esperienza filosofica bruniana "la consapevolezza di vivere in un'epoca di crisi radicale della civiltà, di massima decadenza dell'umanità" (11). Ma, per Ciliberto, questa persuasione matura in un momento preciso, fra il 1584 e il 1585, mentre secondo Sabbatino, Bruno già da molto prima è teso verso il futuro.

Suddiviso in una premessa e cinque capitoli, il volume di Sabbatino offre un percorso tematico della produzione bruniana, e sottolinea le contraddizioni di fine Cinquecento concentrandosi principalmente su due opere: la commedia *Il Candelaio* (1582) come campione del rapporto tra letteratura e filosofia, e il dialogo londinese *De gl'Eroici Furori* (1585) come campione della "mutazione" della letteratura e della critica.

Il primo capitolo si occupa essenzialmente de *Il Candelaio*: attraverso lo studio della commedia vengono chiariti alcuni aspetti dei rapporti fra la topologia urbana di Napoli e il "caos cosmico della crisi del Rinascimento" (8). La città di Napoli messa in scena da *Il Candelaio* si trasforma in un cronotopo metaforico di un mondo deformato e caotico. La coincidenza di geografia fisica e geografia mentale si presta con facilità al gioco dello sfruttamento della *coincidentia oppositorum* cusana, che si manifesta nella convivenza di tragedia e commedia e nella contiguità tra *tristitia* e *hilaritas*, che "svuota di senso la classica contrapposizione tra *genus humile* e *genus sublime*, punto irrinunciabile invece nel Rinascimento" (39). E proprio in queste contraddizioni strutturali, nella "scelta della commedia per rappresentare la tragedia



della realtà" (39), Sabbatino trova una sua chiave di lettura, che gli permette di portare alla luce il capovolgimento dei rapporti tradizionali. Il riscontro forse più perspicuo, ne *Il Candelaio*, dello scioglimento della gerarchia letteraria, è nell'uso di un antiprologo e di un proprologo che sovvertono la struttura classica della commedia, perché permettono al testo di liberarsi dell'univocità di un punto di vista additandone la molteplicità delle prospettive. Questa pluralità, che è motivo costante nel pensiero di Bruno, si rifà alla "concezione del caos come spazio-ricettacolo, corrispondente alla visione tardo-rinascimentale dello spazio" (50), ed è un presupposto necessario per passare dall'estetica del Rinascimento all'estetica barocca. Con grande acume e perizia critica, Sabbatino dimostra che Bruno, coniugando la scena urbana di Napoli con la scena socio-culturale del periodo, "da una parte realizza il teatro della coscienza, dove i personaggi danno corpo e parola alla crisi dell'uomo, e dall'altra il teatro del mondo, capace di sintetizzare e rappresentare le contraddizioni dell'Europa rinascimentale" (80-81).

I capitoli che seguono, concentrati sugli *Eroici Furori*, esaminano il ridimensionamento della poesia petrarchesca attuato da Bruno, il quale propone una poetica anticlassicista ed antipetrarchesca (dal punto di vista della metrica, del lessico e dello stile), cioè un ribaltamento totale rispetto alle strategie narrative e poetiche del Cinquecento. L'attenta analisi formale di Sabbatino mette in evidenza la sistematica scompaginazione degli schemi rimici svolta da Bruno. Cercando di stabilire un rapporto tra poesia e critica, "l'una capace di dar voce alla infinita possibilità dell'uomo di essere ed esprimersi, l'altra abilitata a cogliere l'individualità irripetibile di ciascun testo poetico" (9), Bruno mette in evidenza il passaggio dal Rinascimento al Barocco, e tramite questa "mutazione" inaugura un'età nuova il cui protagonista sarà il furioso eroico: un'età che sostituisce una rigida struttura gerarchica dell'universo con una visione molteplice e relativa. Questa concezione cosmologica di Bruno rappresenta una svolta definitiva verso la scienza moderna: il sistema eliocentrico copernicano si basava ancora su un mondo finito, ma con Bruno si ha l'affermazione di un universo infinito. Sabbatino considera gli *Eroici Furori* una sintesi della cosmologia e della filosofia bruniana, e sottolinea il nesso tra essi, la corte elisabettiana e la corrente puritana di Leicester per ribadire "il raccordo che Bruno istituisce tra l'ambito della filosofia e l'ambito della politica, tra la cultura e la storia" (187); inoltre individua nella figura mitologica di Diana, in quanto personaggio a cui spetta il compito di inaugurare la nuova età, una rappresentazione della regina Elisabetta, che però non svolse tale funzione storica.

Uno studio articolato, dunque, arricchito di preziose indicazioni, condotto con grande rigore analitico, e che tiene conto di — e dialoga con — i più recenti contributi critici. Offrendo nuovi e stimolanti spunti di interpretazione, Sabbatino indugia ad esaminare in che senso gli elementi biografici possano illuminare la lettura delle opere bruniane; qui a volte il discorso si complica inutilmente nell'analizzare contraddizioni che possono essere semplicemente dovute a strategie narrative (ad esempio, l'accostamento del soggiorno parigino alla redazione de *Il Candelaio* risulta interessante ma forzato). Sabbatino è più convincente quando si sofferma sui rapporti dell'autore con i suoi contemporanei (soprattutto con la cultura anticlassica ed antipetrarchesca di Aretino, di Berni, di Doni, di Folengo e di Franco), mettendo in evidenza quanto di letterario e tradizionale ci sia nel modo in cui Bruno presenta se stesso. Forse il limite più evidente di questo studio consiste nella sua

pretesa di stabilire che "Giordano Bruno è tra i primi ad acquistare la consapevolezza di vivere nel tempo della 'mutazione', in un momento di svolta e inevitabilmente tragico" (7) — concetto che rischia sempre di affermare una monolitica interpretazione dell'epoca, e di ignorare il continuo mutarsi e le varie manifestazioni del periodo nel suo contesto europeo. Questa affermazione diventa tanto più sostanziale in quanto tale aspetto viene considerato attraverso le opere di uno scrittore che non si fece limitare né dalla geografia né dall'ideologia. L'affermazione che Bruno sia conscio della svolta storica di fine secolo è discutibile, ma è anche vero che considerare la propria epoca in crisi fa parte della natura umana. E bisogna riconoscere che il disegno culturale bruniano di una società nuova e universale, fondata sulla filosofia della natura, fa parte sempre di questa sensazione di sentirsi escluso in qualche modo dalla storia. Sabbatino propone dunque una linea di ricerca stimolante in cui riesce a svelare l'originalità del pensiero di Bruno nella sua valenza ideologico-letteraria e a cogliere le contraddizioni del tardo Cinquecento. Si tratta di un testo che reca un contributo importante agli studi su Bruno, e come tale dovrebbe rivelarsi proficuo sia agli specialisti sull'autore che ai rinascimentisti.

Piero Garofalo, *Trinity College*

***Italy in the Baroque. Selected Readings. Traduzione, introduzione a cura di Brendan Dooley. New York: Garland Publishing, 1995. Pp. ix + 689.***

Gli obiettivi di questa imponente silloge sono illustrati e motivati sin dalle prime battute dell'introduzione. Dooley non si propone semplicemente di arricchire con un altro testo la "sempre più crescente" biblioteca di "raccolte antologiche" sull'età barocca in Italia (vii). Il suo intento è bensì quello di riempire il *vacuum* socio-antropologico che (non raramente) si crea, in tali selezioni, intorno ai meri dati letterari. A questo fine egli "riconduce sulla scena" (vii) presenze autoriali a lungo dimenticate o relegate in una condizione di marginalità, rispetto ai nomi consacrati da una lunga tradizione antologica.

Accanto alle personalità più note compare così, in questo volume, un foltissimo e vivace gruppo di voci (accademici, scienziati, matematici, cronachisti e storiografi, teorici della politica e censori, pamphlettisti, 'irregolari', storici della cultura, mistici e donne scrittrici). Attraverso la loro articolata polifonia queste testimonianze (ancor più preziose se si pensa che per alcune il curatore ha utilizzato secentine mai più riedite) ci restituiscono intatti e vibranti l'immediatezza e il sapore realistico degli eventi e dei problemi che agitavano la penisola, e si integrano, altresì, armonicamente, con quelle dei maggiori esponenti del panorama letterario dell'epoca.

La raccolta, strutturata in sei sezioni, coprenti l'arco culturale che va dal 1583 al 1704, si apre con lo slancio fiducioso e appassionato di Federico Cesi, co-fondatore e poi "Principe" (24) dell'Accademia dei Lincei ("Free Inquiry and the Accademia dei Lincei," 23-37, primo intervento della sezione intitolata *Science and Philosophy*). Il sogno del Cesi — ancor tutto pervaso di istanze umanistico-rinascimentali — è quello

di fare della cultura una fede e un'arma contro l'ignoranza, paludata di pompa e brillantezza, degli intellettuali del suo tempo (che egli definisce "adulatori, parassiti e buffoni") (28). Le sue osservazioni sono un inno alla "dignità" e alla "utilità" (29) della vera conoscenza e si propongono anche come pratico vademecum per le corrette tecniche dell'apprendimento.

Punto nodale del discorso: la funzione e il ruolo dell'Accademia dei Lincei nella *res publica Litterarum* italiana. Nella nuova accademia Cesi vede ancora neoplatonicamente una sorta di Parnaso al quale si possa accedere attraverso l'*iter* meritocratico e che divenga laboratorio operoso della disseminazione del sapere. La sezione prosegue con le riflessioni sul pansensismo di Tommaso Campanella ("On the Sense of Things", 37-55), i "Pensieri" di Paolo Sarpi (55-68), un brano tratto dal *Saggiatore* galileiano (69-80), la "Lettera a Galileo" di Mario Guiducci (80-82). Il discorso procede e s'inoltra sempre più sul versante squisitamente tecnico-scientifico: si passa dalle "Osservazioni fisiche e astronomiche" degli accademici del Cimento (82-99), ai "Pensieri fisico-matematici" di Geminiano Montanari (100-15), agli "Esperimenti sulla generazione di insetti" di Francesco Redi (115-24) e all'"Opinione sull'origine e progresso della medicina" del campano Leonardo Di Capua (124-46).

Il "*succès de scandale*" (149) postumo di Paolo Sarpi ("Storia dell'Interdetto", 148-83) apre la seconda sezione della raccolta intitolata: *The Preservation of the Past*. Essa continua col "Memoirs of the Plague in Florence" (1613-48) di Giovanni Balducci (183-207), incisivo resoconto delle terribili condizioni sanitarie in cui versava la città. Il dodicesimo paragrafo è occupato dalla narrazione della "Guerra di Mantova e Monferrato" (208-39) di Pier Giovanni Capriata, novello Guicciardini, sospeso tra la teoria del dato storiografico e il coinvolgimento politico filospagnolo in prima persona. Segue il vivido e minuto ragguaglio di Alessandro Giraffi (239-75) sulla "Rivoluzione napoletana" di Masaniello del 1647. La sezione è chiusa dalle biografie di Caravaggio e di Bernini, narrate rispettivamente da Giovanni Pietro Bellori (275-83) e Filippo Balducci (284-91). La terza suddivisione, dal titolo *Political and Civic Affairs*, si presenta animata e vibrante di voci diverse che illuminano con vividezza la multiforme realtà secentesca italiana.

Si parte dalle argutezze semiserie di Traiano Boccalini ("Reports from Parnassus", 293-304) e dalla lucida e acuta riflessione statistico-economica di Antonio Serra ("Why Naples is Poorer than Venice", 304-11), per continuare con le osservazioni politiche, di rigoroso stampo machiavelliano, di Virgilio Malvezzi ("Discourses on Cornelius Tacitus", 311-32), tutte protese in un teorico tentativo di *opus restaurationis* nel livido clima socio-politico italiano che precede i "primi rombi" (311) della Guerra dei Trent'Anni. La seconda parte della sezione è dedicata al problema della censura libraria in età barocca. Paolo Sarpi nel suo "On Slanderous Books" (332-36) affronta la questione delle pubblicazioni "sovversive" che hanno un "enorme potenziale di disturbo" (333) per la collettività. Alla luce degli eventi verificatisi a Venezia (manoscritti sfuggiti al controllo dei Riformatori dello Studio di Padova, pubblicati in stati limitrofi e reintrodotti clandestinamente a Venezia) Sarpi suggerisce alle autorità che uno dei metodi più efficaci "per combattere le idee" rivoluzionarie (333) sarebbe quello di stabilire un più diretto contatto col pubblico e di dare ai lettori la possibilità di valutare personalmente il contenuto delle pubblicazioni nella libera circolazione del mercato librario.



La rassegna va avanti con brani tratti dalle due più corrosive penne satiriche del secolo che, *apertis verbis*, condannano il nepotismo ecclesiastico e la corruzione dilagante ad ogni livello del tessuto sociale italiano: l'inquieto e sfortunato Ferrante Pallavicino col suo "Postman Robbed" (336-41), e Gregorio Leti, il più feroce fustigatore dell'Europa barocca col suo "Lampoons" (341-48). Tre altre personalità del secolo possono essere raggruppate sotto il comune tema della denuncia. Nel genovese Gaspare Squarciafico ("The Political Maladies of the Republic of Genoa and their Cure", 348-62); essa assume i toni dell'invettiva politica, esprimendo le preoccupazioni della vecchia classe nobiliare che si vede sottratti i secolari privilegi dai nuovi ricchi. In Giovanni Battista De Luca ("The Vernacular Lawyer", 362-67) l'accento è posto sulla descrizione della corruzione della pratica legale (evidenziata anche dalle riflessioni del Boccalini) esistente nella penisola.

In Torquato Accetto ("Honest Dissembling", 368-85) la denuncia si stempera nell'amara e pacata riflessione sulla cecità e sull'ingiustizia di coloro che abusano del potere. La carrellata di personaggi (mettendo da parte Ovidio Montalbani con il suo "The Glories of the Trades", 398-407) è chiusa da due interventi di natura apparentemente differente, ma identici nella sostanza e provenienti dal medesimo retroterra socio-culturale, ed entrambi nati in gruppi minoritari. La prima voce è quella di Simone Luzzatto, esponente di primo piano della comunità ebraica di Venezia, mediatore culturale e sociale tra Ebrei e Cristiani ("Discourse on the Condition of the Jews, Especially in Venice", 385-98). Limpido e deciso il messaggio femminista di Arcangela Tarabotti ("Innocence Undone", 407-24), monaca per costrizione nel convento di Sant'Anna a Venezia, nel 1620, intellettuale e libera pensatrice per vocazione, continuatrice della tradizione instaurata nel 1592 da Modesta da Pozzo e proseguita da Lucrezia Marinelli agli inizi del secolo.

La quarta sezione, dal titolo *Aesthetics*, spazia dalla riflessione pittorica (Giovanni Battista Agucchi, "Treatise on Painting", 426-36) a quella architettonica (Guarino Guarini, "Civil Architecture", 436-57) a quella letteraria (Giovambattista Marino col brano tratto dalla famosa lettera del gennaio 1620, inviata a Claudio Achillini, dal titolo "How to Steal", 457-59) e retorica (Emanuele Tesaurò, "The Aristotelian Telescope", 460-86, e Sforza Pallavicino, "Science and the Dialogue", 487-91). Seguono le riflessioni sul teatro di Cristoforo Ivanovich, "A Day at the Theater" (491-95), e di Andrea Perrucci, "The Art of Representation" (495-517). La quinta e ultima sezione, strutturata all'insegna della *Spiritualità*, si apre con un brano tratto dal "Brief Compendium of Christian Perfection" (519-38) del gesuita padovano Achille Gagliardi, trattato che, pubblicato intorno al 1599, ebbe rapida diffusione e fama europea e influenzò una corrente di idee che sfociarono più tardi nel movimento quietista.

Questa testimonianza è seguita da uno stralcio tratto dall'*Autobiografia* di Caterina Paluzzi (538-56) e prosegue con il "Lenten Sermon" e "A Good Confession" (557-72) di Paolo Segneri col "Report on Quietism" e "Science, Journalism and the Eucharist" del cardinal Francesco degli Albizzi (572-82); e termina con le "Lettere contro l'ateismo" di Lorenzo Magalotti (582-605). L'ultima parte dell'antologia si protende *Beyond the Baroque* con i pensieri di Benedetto Menzini sull' "Arcadia returned to Arcadia" (608-17) e quelli di Annibale Albani ("Art in Wartime", 617-22). Ludovico Antonio Muratori, col suo "Against Academies" (622-28), chiude idealmente la parabola ascendente iniziata con l'impeto utopico del Cesi e supera d'un

balzo le "strutture" ormai immobilizzate (20) del periodo barocco.

Lavoro arduo e meritorio questo del Dooley che si intuisce frutto di lunghi studi e di meditazione e che attraverso la disposizione logistica dell'enorme quantità di materiali (che non danno importanza solo alle forme prodotte, ma anche ai modi di produzione) dà l'impressione al lettore d'essere attorniato *hic et nunc*, da una realtà secentesca proiettata su uno schermo a tre dimensioni, dinamica e tangibile nella sua dispiegata mobilità.

Strumento utilissimo agli specialisti, l'antologia si rivela anche fruibile e agevole lettura a chi si accosti per diletto agli argomenti proposti. Una nota di lode anche per la vivissima traduzione dei brani, attraverso la quale il curatore ha voluto, facendo sua un'intuizione di Benjamin, "to liberate, through his own language, the language imprisoned in a work" (viii).

Olimpia Pelosi, *SUNY at Albany*

**Fonte, Moderata. *Tredici canti del Floridoro*. Ed. Valeria Finucci. Modena: Mucchi Editore, 1995.**

The past decade has witnessed an explosion of scholarly interest in sixteenth-century Italian women writers, along with a concomitant increase in the availability of their texts. The majority of those writings, of course, consists of lyric poetry – a genre which usually insists on the illusion of a more private relationship between the narrating subject and his or her audience than does the encomiastic historicity of epic, and is thus a more acceptable form of writing for those whose culturally prescribed locus is the domestic, private sphere. But despite the Cinquecento's fascination with *petrarchismo*, however, the most popular form of literature during the period was the chivalric epic, a genre traditionally gendered as male, and whose myriad practitioners were, by and large, men. Although there were a small number of epics written by women, these poems have in general been completely ignored, or at best lightly considered and dismissed by scholars and editors. For those of us interested in both women's writing and the sixteenth-century epic tradition, therefore, the first modern edition of Moderata Fonte's *Tredici canti del Floridoro* (Venice, 1581), edited and introduced by Valeria Finucci, is cause for celebration. Not only is Fonte's entertaining and well-written (if somewhat inchoate) poem a delightful ariostean romance, but, as Finucci persuasively argues in her helpful and erudite introduction, it offers an unusual and fascinating example of how a woman might negotiate the generic conventions and *topoi* of Renaissance epic.

Although the text of the poem itself is not accompanied by notes or a critical apparatus, Fonte's *romanzo* is well-served by Finucci's introduction, which explains both the circumstances of the text's original publication and its unusual position in the overwhelmingly male canon of Cinquecento epic poetry. Born to a well-to-do and educated Venetian family in 1555, Modesta Pozzo was orphaned in 1556. She eventually went to live with her uncle, Nicolo Doglioni, who supervised her education and, in 1581, arranged for the publication of both the incomplete *Floridoro* and another poetic work (yet to receive a modern edition), *Le feste*, under the pseudonym Moderata Fonte. That same year, she married Filippo De' Zorzi, a

possible reason, Finucci suggests, for the romanzo's incompleteness. Fonte's poetic output declined in quantity after her marriage, but in 1592, pregnant with her fourth child, she completed her best-known work, the egalitarian and erudite dialogue, *Il merito delle donne*, first published in 1600, eight years after her death (in childbirth), and then in 1988.

In *Il merito*, Fonte protests the subjugation of women by men and offers instead a non-hierarchical, feminized social order based on women's experience of friendship. Most of the dialogue's seven interlocutors view marriage as a form of forced subordination to men: women lose personal freedom, economic security and bodily autonomy; women, Fonte's protagonists argue, need to gain equality by gaining control of their own bodies and of their own words, an autonomy achieved first and foremost through education.

Although *Il Floridoro* should hardly be read as a preview of the treatise written eleven years subsequently, the poet's concern for feminist issues and sensitivity to women's culturally prescribed and literarily inscribed roles is abundantly clear. For while Fonte employs the same vocabulary and stock situations of Ariosto and his followers, her epic is divergent in its characterizations of both male and female protagonists and its elaboration of the scenarios with which they are faced. Just as lyricists such as Gaspara Stampa and Veronica Franco created a uniquely feminine (and feminist) version of the masculine language and subjectivity of *petrarchismo*, so Fonte has, to use the vocabulary of scholar Ann Rosalind Jones, negotiated a position by which her writing both incorporates and transforms the norms of epic. ("[A] 'negotiated' viewer position is one that accepts the dominant ideology encoded into a text by particulars and transforms it in the service of a different group," Ann Rosalind Jones, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington: Indiana UP, 1990, 4.) Characters such as Ariosto's Bradamante and Angelica confirm that women are often the subjects of epic. But as Valeria Finucci points out, "una cosa è essere l'io dell'enunciato . . . e una cosa è essere l'io dell'enunciazione." The heroines of *Floridoro*, accordingly, are far less objectified and far more active as subjects than their Ariostean counterparts. While Fonte's Celsidea, the daughter of the King of Greece, is an object of desire over whom individual jousts as well as a formal tournament are fought, she is both described and valued for her intelligence as well as her beauty. And while the eponymous protagonist of the epic is a rather effeminate adolescent whose beauty is depicted in purely Petrarchan terms ("Ogni sua parte, fuor che la favella,/ Par d'una giovenetta illustre e bella," V.45-46) and who doesn't make an appearance until the poem's fifth canto, the true heroine is the *donna guerriera* Risamente. Like Bradamante, whom she clearly recalls in both appearance and name, Risamente is witness to a genealogical tableau in the poem's third canto. This time, however, the heroine learns she will bear not a son but a daughter, Salarisa, just as her celebrated descendant is the patroness rather than patron of the poem. But unlike Ariosto's heroine, whose primary destiny – however valiant she may be – is to become wife of Ruggiero and thus broodmare for the Este lineage, Risamente's quest is not to locate an elusive fiancé but to recapture her share of their native kingdom from her identical twin, who, unusually for epic, is another woman.

Another unique feature of Fonte's poem is its lack of emphasis on female corporeality, and, more specifically, on sexuality. When in a common epic *topos* the



armed Risamente removes her helmet to reveal that she is a woman, the terminology is typically Petrarchan:

Si tolse l'elmo e discoprì le bionde  
 Chiome dell'or più terse e luminose,  
 E due stelle apparir tanto gioconde  
 Che per invidia il sol nel mar s'ascose,  
 Movea le guance fresche e rubiconde  
 Invidia ai gigli e alle purpuree rose,  
 La man che disarmata anco tenea  
 La neve di candor vincer pareva.

(II.26)

Yet as Finucci notes in her introduction, there is a major lacuna in the description: unmentioned are the "crudete pome," the "poppe ritondete" which feature so prominently in the descriptions of Angelica, Olimpia and the like. This absence of the descriptive voyeurism featured prominently in both Ariosto and Tasso is reflected in the action of the poem, where women remain objects of desire whether or not they retain their virginity.

Although contemporary with *Gerusalemme liberata*, the narrative model for *Filodoro* is clearly the *entrelacement* of the *Furioso*. Yet whether consciously, as Finucci suggests, or by virtue of her inexperience in the genre, Fonte lacks the masterful control of the narrative strands of varied plot which makes Ariosto's work such a masterpiece. Fascinating stories are often introduced and then abandoned; connections are not always clear, while the poem as a whole remains incomplete.

Despite these flaws, with this modern edition *I tredici canti di Floridoro* seems rightly destined to become part of the newly evolving canon of Renaissance women's texts. Certainly, Finucci's introduction makes a strong case for a gendered reading of the text. But while the editor's argument (a previous version of which was published in *Annali d'italianistica* 12 [1994]) will no doubt prove invaluable to scholars and students alike, *I tredici canti di Floridoro* is worthy of consideration not merely as a case study in "how women write epic," but as a well-written if youthful example of Cinquecento *romanzo cavalleresco*, composed by an author whose fascinating and unusual oeuvre is only now beginning to receive the attention it deserves.

Naomi Yavneh, *University of South Florida*

**Monique Courbat.** *Dico e ridico e non dico niente. Il fenomeno del diario in Santa Veronica Giuliani.* Siena: Edizioni Cantagalli, 1994. Pp. 308.

Santa Veronica Giuliani è stata, probabilmente, una delle più importanti figure mistiche tra Sei e Settecento. Nata a Mercatello sul Metauro in provincia di Pesaro, trascorse gran parte della vita nel monastero delle Cappuccine di Città di Castello, ove morì il 9 luglio del 1727. Di questa esistenza ci resta ampia testimonianza, poiché venne da lei stessa narrata, in un diario concepito per obbedienza ai

confessori. Monique Courbat si è incaricata di restituircelo grazie al suo studio esaustivo condotto direttamente sulle fonti manoscritte originali.

Il libro della Courbat è diviso in due parti: la prima prende accuratamente in esame la storia della redazione dei due diari, ravvisandone le maggiori discrepanze: ogni particolare è vagliato al setaccio dell'indagine filologica e dei fatti che presiedettero alla maturazione del diario. La seconda sezione, invece, si concentra specificatamente sulla vita di Veronica Giuliani, nonché sulla narrazione che lei stessa fece della sua *unio mystica* con Cristo.

La prova fattiva di questo senso di profonda devozione è costituita, in un primo tempo, dalla sostanza narrativa dei fogli di comunicazione stesi tra il gennaio e il febbraio del 1697, cui segue il doppio diario settecentesco. La santa, entrata in contatto con la sfera del trascendente, attraverso un moto catartico di progressiva purificazione, narra la sua esperienza di donna di fede che dapprima si avvicina a Dio in senso strettamente teorico e poi, una volta scoperta la via che conduce alla comunione spirituale col Signore, la sua personalità improvvisamente si sdoppia. Tale doppiezza, spiega la Courbat, si appalesa nella modificazione dell'io narrante che dall'io soggettivo passa al tu, seconda persona che indicherebbe l'ingresso della divinità nella psiche della Giuliani. Tutto ciò avviene in concomitanza coi fenomeni fisici delle stimmate quasi a testimoniare il più alto livello spirituale raggiunto. "Nel 1697, avendo mortificato l'ego, l'io agente dei due anni precedenti assume esso stesso il ruolo di paziente in quanto si sottomette alle azioni di Dio, ossia d'un Alter-Ego che è l'io amante e spirituale" (247). Questa forma di annullamento, che poi è una vera e propria dialettica tra l'io agito dalla divinità e il non-io che subisce passivamente, dà origine ad un dissolvimento dell'ego della santa in favore di quello divino. L'amore per Cristo, suggellato dallo spotalizio, cambia la toponomastica psichica della Giuliani: l'io è diventato il non io al fine di penetrare nella pienezza dell'io universale. Questo processo triadico, nota la Courbat, si riflette prepotentemente anche nella struttura del diario. "La microstruttura dei tre mesi del 1697 riflette la macrostruttura dei tre anni 1695-1697. All'inizio, il diario diviso solo per singole giornate, raggiunge il culmine nel 1697, anno durante il quale la scissione è triplice, per ritrovare la forma unitaria e unica a partire dal mese di giugno del 1697" (249).

Durante la redazione del diario settecentesco non si ha più una vera e propria separazione ma, piuttosto, una moltiplicazione della scrittura. Il diario non dice più nulla, non rivela di sé e dell'autrice né punto né tanto se non il silenzio, caratterizzato da un narrare oscuro, enigmatico e a tratti forzato. Molti modi di narrare si affacciano sulla scena del diario ma nessuna di tali modalità narrative rivela la vera natura dello stato d'animo della Giuliani. L'esposizione della vita si rabbuia, ascondendosi in uno stile che evita la chiarezza di un tempo. Non più, dunque, la naturale spontaneità del diario secentesco, ma una artata confessione, volutamente taciuta nei suoi particolari più intimamente mistici, dalle costrizioni severe (249).

La conclusione cui perviene la Courbat è quella comune a tutto il misticismo: moto circolare e ridondanza tematica riflessi nella narrazione, ma pure un *tèlos* insopprimibile verso l'*unio* suprema con la divinità. In altre parole, Veronica Giuliani percorre i *loci classici* del misticismo: un iter che vive all'insegna del ritorno dell'essere umano a Dio, attraverso un graduale itinerario ascetico culminante nella divinizzazione del soggetto, o comunque nella sua salvezza o liberazione dal

male. In genere, come ho riferito in precedenza, tale processo implica il progressivo abbandono della condizione sensibile e della riflessione filosofica: in questo senso, l'esperienza mistica di Santa Veronica Giuliani diviene sinonimo di stato metarazionale e metanarrativo, in cui la percezione del "numinoso" (citando Jung) si manifesta in forme sovranaturali o estatiche. Di qui il fenomeno di un doppio diario che rende partecipe il lettore, seppure in lontananza, della conquista di quel mondo riservato esclusivamente ai mistici.

Il passaggio da un'eplicita esposizione dei fatti ad un'altra criptica si potrebbe giustificare, verosimilmente, con Eraclito il quale, in un frammento, sentenza che la trama nascosta è più forte di quella manifesta.

In ultima analisi, il libro della svizzera Monique Courbat è senz'altro un lavoro riuscito e curato nella sua veste tipografica ed editoriale che si avvale di una dettagliata tavola degli autografi originali della santa ed è corredato di un'amplissima bibliografia in materia di misticismo.

Sergio Ferrarese, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**Marcel Danesi. *Vico, Metaphor, and the Origin of Language*. Bloomington: Indiana UP, 1993. Pp.190.**

Questo recente libro di Marcel Danesi studia le origini del linguaggio, mettendo a confronto le varie spiegazioni scientifiche della glottogenesi elaborate in anni vicini a noi con le prospettive aperte più di due secoli e mezzo fa dalla vichiana *Scienza nuova*. Il primo capitolo è dedicato interamente all'esposizione della varie teorie glottogenetiche e approda alla definizione delle coordinate temporali e spaziali delle origini del linguaggio umano. L'autore ritiene plausibile l'ipotesi di M. Swadesh (*The Origins and Diversification of Language*, Chicago: Aldine-Atherton, 1971), che fa risalire l'origine del linguaggio astratto, indipendente dal contesto, e la piena capacità di articolare il discorso a non più di centomila anni fa, ad opera degli ominidi del tardo paleolitico. Per le teorie glottogenetiche è particolarmente rilevante la dicotomia tra linguaggio e discorso. Il discorso, in quanto fenomeno psicologico ed intenzionale, va tenuto distinto dal linguaggio inteso come fenomeno mentale interiore che può esistere anche senza l'espressione discorsiva esteriore e essere apparso in un'epoca molto più antica, già con l'*homo erectus* (circa 1 milione di anni fa). D'altro canto, l'abilità di comunicare con i gesti sarebbe ancora più antica risalendo a qualcosa come 2 milioni di anni fa, con l'*homo habilis*. Infine, tra le varie teorie glottogenetiche sembra essersi affermata l'ipotesi monogenetica che sostiene l'origine comune delle varie lingue del mondo da una comune matrice linguistica dell'umanità.

Il secondo capitolo del libro di Danesi è costituito da una rapida introduzione alle fondamentali idee espresse da Giambattista Vico nella sua opera maggiore, prestando particolare attenzione alla ricostruzione vichiana delle mente primitiva. I primi due capitoli servono da premessa necessaria al terzo capitolo, che appare da tutti i punti di vista il capitolo più importante del libro. In questa sede Danesi svolge un'originale e completa ricostruzione dello scenario glottogenetico elaborato da Vico in vari passi



della *Scienza nuova*. Il filosofo napoletano non aveva dato una forma specifica e compiuta agli aforismi dedicati ai problemi dell'origine del linguaggio, quindi la ricostruzione di Danesi si concentra su due parti chiave della *Scienza nuova*, la "Metafisica poetica" e la "Logica poetica" che si trovano entrambe nel secondo libro dell'opera maggiore di Vico dedicato alla "Sapienza poetica." L'idea di immaginazione e quella di metafora sono le due fondamentali nozioni vichiane che hanno guidato l'analisi di Danesi.

In sostanza, l'autore sostiene che nella prospettiva vichiana la mente umana appare distinta in due livelli. Il primo livello, quello più profondo e antico, appare basato su impressioni sensoriali e corporee del mondo fisico che il cervello trasforma in immagini e l'immaginazione in segni iconici. È questo il livello degli "universali fantastici" di cui parla Vico nella sua *Scienza nuova*. La fantasia e l'ingegno operano poi congiuntamente a mettere in opera il secondo livello della mente, quello di superficie, generando la metafora come epifenomeno che rende possibile l'associazione delle diverse percezioni sensoriali modellate in immagini e segni iconici. Questo è il livello cognitivo della mente che non appare più direttamente legato alle impressioni sensoriali ma può astrarre dall'influenza dell'ambiente, elaborando concetti astratti e la consapevolezza dell'azione riflessa della mente.

Marcel Danesi avanza poi l'ipotesi che il livello profondo della mente di cui parla Vico abbia avuto origine con l'*homo habilis* affermandosi poi definitivamente con l'*homo erectus*. Il modello vichiano della mente suggerirebbe l'idea che l'*homo habilis* e l'*homo erectus* avevano solo un tipo di memoria percettiva localizzato nell'emisfero destro del cervello, mentre l'*homo sapiens* avrebbe a sua volta sviluppato un ulteriore sistema di memoria nell'emisfero sinistro per creare lo spazio necessario a incamerare i concetti che venivano prodotti dal secondo livello della mente. Per Vico la scrittura comincia con i primi tentativi di rappresentare attraverso segni iconici le immagini formatesi nel livello profondo della mente, dando un'espressione esteriore alle immagini mentali. L'autore sottolinea l'originalità della concezione vichiana della scrittura che recentemente è stata riaffermata con forza anche sul piano filosofico nel lavoro di Claudio Fontana, *La scrittura della filosofia. Platone, Vico, Nietzsche* (Cerusco L., CO: Hestia edizioni, 1994). Danesi parla dell'ipotesi vichiana in termini di "mimesi visiva" per indicare la rappresentazione esterna dei segni iconici attraverso i gesti e i movimenti del corpo. La questione dell'origine monogenetica o poligenetica del linguaggio umano per Vico risulta essere irrilevante, poiché al filosofo napoletano interessa piuttosto la struttura profonda della mente umana, che egli ritiene universale e uguale in tutto il mondo.

Il primo linguaggio dell'umanità è per Vico un linguaggio muto fatto di "caratteri poetici" che precede la capacità dei suoni articolati e la formazione dei caratteri dell'alfabeto. Il risultato di quest'ultimo processo fu il passaggio dalla "mimesi visiva" all'"osmosi audio-orale", che condusse a sua volta alla creazione del linguaggio verbale fatto di parole associate a referenti concreti. Si trattava ancora di un linguaggio percettivo che attraverso la metafora e l'ingegno fu via a via trasformato in linguaggio concettuale. Per Danesi si può allora concludere che nella prospettiva vichiana la vera matrice del linguaggio così come lo conosciamo è stata proprio la metafora. Dopo questa scena primaria del linguaggio vengono ad emergere la grammatica e la scrittura alfabetica, cioè un insieme di strutture fortemente arbitrarie ormai definitivamente separate dal controllo sensoriale e corporeo. Danesi

rivendica a Vico l'aver indicato nella metafora, cioè nella capacità creativa della mente umana, e non nella grammatica come vuole tanta parte della moderna linguistica, la vera essenza del linguaggio.

I rimanenti capitoli del libro sono dedicati alla verifica della plausibilità scientifica delle due fondamentali ipotesi vichiane sull'origine del linguaggio, quella relativa alla "mimesi visiva" (di cui si parla nel quarto capitolo) e quella dell'"osmosi audio-orale" (di cui si parla nel quinto capitolo). Il confronto tra le ipotesi vichiane e la recente ricerca scientifica conduce Danesi ad affermare che lo scenario glottogenetico delineato da Vico nella sua opera maggiore scritta più di due secoli e mezzo fa regge al vaglio delle teorie scientifiche contemporanee, anzi Vico sembra per tanti versi averle anticipate in maniera geniale e intuitiva. Ad esempio, il recente libro di Roy Harris sulle origini della scrittura (*The Origin of Writing*, London: Duckworth, 1986) appare molto vicino all'ipotesi vichiana che vede quelle lontane origini non nel linguaggio orale ma nelle immagini e nei segni iconici formati nella mente primitiva, per cui si potrebbe affermare che ogni simbolo con cui registriamo il nostro pensiero ha una preistoria iconica, invisibile dopo secoli di scrittura alfabetica.

Infine, il sesto capitolo mette al vaglio della recente produzione scientifica l'ipotesi vichiana sulla centralità della metafora e della narrazione mitologica nel processo che ha condotto alle origini del linguaggio. In questo ambito le teorie vichiane trovano ampia conferma in settori ampi degli studi contemporanei di antropologia, linguistica ed etnologia. Danesi sottolinea opportunamente l'originalità della concezione vichiana della metafora come forza creatrice che consente agli esseri umani di dare un senso alle immagini del mondo.

Il libro si chiude con il settimo capitolo che ha una funzione riassuntiva e svolge una critica vichiana delle teorie genetiche e sociobiologiche sulle origini del linguaggio. Queste teorie trovano un precursore nell'antropologo Earl W. Count (ad esempio *Being and Becoming Human*, New York, Van Nostrand, 1973) e si fondano sull'assunto basilare che la mente umana è stata generata dai geni in risposta all'evolversi di bisogni culturali. Per sopravvivere al modificarsi dell'ambiente e dei bisogni l'essere umano mette in moto processi biologici che conducono al cambiamento della cultura. Per la sociobiologia l'evoluzione culturale sarebbe insomma guidata dall'evoluzione genetica e gli esseri umani non sarebbero che animali programmati per sopravvivere alle varie intemperie dell'ambiente. Niente di più lontano dall'ipotesi vichiana, che si mantiene invece ferma sul terreno antropologico nel sottolineare che il linguaggio e la cultura sono artifatti umani e intrinsecamente legati non tanto alla nozione di sopravvivenza, quanto piuttosto a quella di creazione, della ricerca del senso del mondo, attraverso la metafora e i miti. Con piena ragione Danesi ricorda nelle sue riflessioni conclusive che le ipotesi vichiane, a differenza delle teorie sociobiologiche, non escludono il ruolo di un piano provvidenziale nella formazione del linguaggio umano.

Lo studio di Danesi si configura come un importante contributo alla diffusione del pensiero vichiano, valorizzandone quegli aspetti che risultano ancora vitali nel mondo contemporaneo, a volte in sintonia con certi esiti della ricerca scientifica, a volte in profondo contrasto con essa, come si è visto nel caso della sociobiologia. Si potrebbe anzi dire, in conclusione, che la sostanza profonda del pensiero vichiano messa in luce da Danesi sembra essere proprio la delineazione dei limiti della scienza

e delle sue pretese conoscitive totalizzanti. Per Vico l'orizzonte mitico e metaforico che i nostri antenati hanno creato per noi risulta ancora preferibile alle pretese di chi, con troppa facilità e con tipica boria intellettuale, fa del discorso scientifico l'unico piano veritativo concesso al genere umano, giungendo, come accade nei nostri giorni, a trasformare il gene in Dio.

Massimo Lollini, *The University of Oregon*

**Walter Binni. *Lezioni leopardiane*. A cura di Novella Bellucci con la collaborazione di Marco Dondero. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1994. Pp.xvii + 577 (Lezioni, n. 13).**

Questa raccolta di lezioni, che Walter Binni tenne durante i suoi anni di insegnamento presso l'università "La Sapienza" di Roma, costituiscono un patrimonio critico di importanza fondamentale per chiunque si accinga a studiare il monumentale soggetto Leopardi. Attraverso la lettura di questi capitoli, riportanti ogni singola lezione, si potrà avere accesso all'officina critica del magistero di Binni, che sul Leopardi scrisse e disse molto. Il criterio cronologico seguito svela l'attività di didatta del critico presso l'ateneo romano dal 1964 sino al '93. Prescindendo da un giudizio di merito su ogni capitolo, ci si limita, in questa sede, ad inquadrare la carriera di Binni entro i confini della critica leopardiana. Binni si distingue, soprattutto, per la dovizia di particolari e di riferimenti storico-filologici e culturali di cui si serve per scandagliare la poetica leopardiana sulla scorta della significativa stagione dello storicismo post-crociano, alla quale il critico prese parte attiva. Binni copre tutta la produzione leopardiana, dagli anni della formazione sino al momento della celebratissima stagione lirica dei canti pisano-recanatesi.

Tra le molte lezioni ivi raccolte, quella del 12 maggio 1993 dedicata a *La ginestra* si distingue per icastica bellezza e per spessore analitico. Binni parla di Leopardi come di una figura eroicamente tesa all'affermazione del sé poetico e di quello proprio della sfera interiore e psichica; affermazione tutta tesa a svelare il vero volto della natura. Confrontando le diverse fonti critiche che hanno edificato, durante decenni di studi sul *corpus* leopardiano, un solido apparato ermeneutico, Binni descrive questo capolavoro della poesia come di versi che si muovono talvolta nell'astrazione pura e talaltra affondano le radici in un vivido materialismo, ispirato al Leopardi dai filosofi meccanicisti quali D'Holbach e Helvétius. Il critico non si astiene mai dal fornire un giudizio che si estende dal particolare all'universale, seguendo così l'*exemplum* leopardiano che dalla meditazione soggettiva perviene, analogicamente, ad una visione cosmica. L'intervento critico punta a entrare nel cuore della meditazione leopardiana sulla natura, ma non per questo l'*Urteil* critico esclude, dal proprio orizzonte critico, la cornice in cui tale meditazione è inscritta.

Binni dedicò una grande attenzione al Leopardi e, allo stesso tempo, educò generazioni di letterati a nutrire una curiosità per il poeta che andava al di là della semplice lettura.

Il volume, edito da La Nuova Italia, si presenta come una delle *memorabilia* da custodire in una biblioteca ideale.

Sergio Ferrarese, *The University of North Carolina at Chapel Hill*



**Giovanni Meli. *Moral Fables and Other Poems*. Trans. Gaetano Cipolla. New York: Legas, 1996.**

La letteratura sta oggi attraversando uno di quei momenti — felici, dico io — di cui è del resto punteggiata la sua storia, momenti nei quali al dialetto, il più delle volte relegato in un umiliante ruolo subalterno alla lingua, viene riconosciuta un'assoluta parità di dignità letteraria, se non addirittura una chiara superiorità (vedi lo stesso Dante, Teofilo Folengo, Gadda e, ai nostri giorni, Pasolini). In quest'ottica Andrea Zanzotto liquida la lingua diventata ormai amorfa, pidocchiosa di cascami video-burocratici, mentre per Ernesto Calzavara queste del dialetto sono parole di legno dure, durevoli, scolpite, a fronte di quelle estenuate della lingua. Del tutto tempestiva appare, quindi, la nuova pubblicazione di Gaetano Cipolla, le *Favole morali* e altre poesie di Giovanni Meli tradotte in inglese.

Ma il libro di Cipolla non è solo il lavoro del docente universitario in linea con i tempi per dovere professionale, è bensì figlio del costante impegno di un siciliano ancora innamorato della sua terra, che instancabilmente promuove oltre Atlantico la cultura italiana e in particolare quella siciliana. Gaetano Cipolla è autore di saggi su Dante, Petrarca, Tasso, Pirandello, Calvino, e ora Giovanni Meli; è direttore di *Arba Sicula*, rivista letteraria bilingue (inglese/siciliano) e attivissimo organizzatore di incontri tra personaggi delle due culture. La Sicilia e l'Italia gli debbono molto di più dei pur prestigiosissimi *awards* tributatigli: Premio Telamone di Agrigento 1993, Trinacria d'Argento (Londra 1995).

Le traduzioni sono molto accurate: le assonanze — frequenti nel testo siciliano, opportunamente tenuto a fronte — sono spesso conservate nella versione inglese, mentre lo sono sempre le rime baciata al termine di ogni ottava. Ottenere ciò sarebbe stata impresa comunque difficile anche per un autore di madre lingua inglese: Cipolla c'è riuscito con la sua sapienza, la sua sensibilità poetica e l'assoluta padronanza della lingua di Shakespeare che da tempo ha dimostrato di possedere.

Di notevole importanza il saggio d'apertura. Lo studio di Meli e del periodo storico in cui il poeta si muove è anch'esso approfondito e ben lontano dalla frettolosità con la quale alcuni critici, anche importanti, del passato si erano accostati al poeta siciliano. Ne erano scaturiti giudizi contrastanti, talora diametralmente opposti: da Natalino Sapegno, che considerava Meli il maggior poeta dialettale del tempo e uno dei maggiori in assoluto nell'ambito del gusto arcadico, ad altri che lo trattarono con sufficienza ponendolo nella cosiddetta letteratura minore, per finire a coloro i quali avevano chiuso ampie trattazioni del Settecento senza neppure nominarlo. Quasi nessuno, poi, sembrava disposto a farne uscire l'opera dai confini dell'Arcadia (uno dei pochissimi è Renato Bertacchini, che così sinteticamente e felicemente si è espresso su Meli: a un sincero senso della natura rinvigorito da persuasioni illuministiche e russoviane univa notevoli interessi di rinnovamento sociale). Cipolla sostiene che il Meli va oltre i confini dell'Arcadia, perché non solo caldeggia il ritorno alla semplicità della Natura, madre saggia, benevola e provvida, ma si fa anche cantore delle innate qualità dell'Uomo, che per natura tende a ciò che è buono. E svela altre frecce nell'arco del poeta siciliano: c'è un Meli favolista di dimensioni europee, che non solo può competere con il più celebrato La Fontaine, ma, a parere di Cipolla, Biondillo e altri, lo supera per potenza inventiva e immaginativa. E ancora, in La Fontaine la morale diventa talora una sorta di

formulazione intellettuale al di fuori della favola, nelle "Favuli Morali" nessun dettaglio è mai superfluo e la lezione morale balza fuori dagli eventi così come essi si rivelano nella favola.

Accurata l'analisi dell'impegno politico. Il Meli viene ancor oggi considerato un conservatore; Cipolla sottolinea come più di un terzo delle ottantanove favole si occupi di problemi politici e sociali del popolo siciliano, auspicando giustizia sociale, equità economica, cessazione degli abusi dei ricchi sulle classi più disagiate. Né si può, sostiene giustamente Cipolla, dare un giudizio politico su Meli senza inquadrarlo nel tempo e nello spazio, cioè la Sicilia della seconda metà del Settecento. La quale sorprendentemente appare non più un'isola retrograda completamente tagliata fuori dalla civilizzazione — come anche Giovanni Gentile credeva — ma, per merito di un gruppo di intellettuali, aperta alla verità rinnovatrice dell'Illuminismo. Ma non all'uragano! E, infatti, La Rivoluzione Francese in Sicilia non fu accettata nemmeno dagli intellettuali, che la videro soltanto come un intollerabile bagno di sangue. (E qui il vostro recensore, d'accordo con autori come De Bernardi, sommessamente osserva che non solo in Sicilia ma nell'intera penisola, le idee dell'Illuminismo ebbero effetti meno dirompenti; per esempio la polemica contro la Chiesa non fu iconoclasta come in Francia: in Italia era più profondo il senso religioso e c'era un passato — magari un pò remoto, quello rinascimentale — obiettivamente glorioso). Ma torniamo a Cipolla, che ne fa risalire il motivo a una certa ostilità verso i Francesi, forse una ruggine che veniva dal ricordo dei Vespri, ma più ancora al mito di una nazione siciliana e a una mal posta fiducia dei Siciliani in una monarchia illuminata che prima o poi avrebbe spontaneamente concesso le riforme agognate; e per un momento, col vicerè Domenico Caracciolo, il sogno era sembrato avverarsi. L'intellettuale siciliano di quel tempo aveva i piedi ben piantati per terra e faceva affidamento sulla storia. E dire che in quella congiuntura — esclama con rammarico Cipolla — pochi visionari avrebbero potuto cambiare il corso degli eventi siciliani! Questa dicotomia siciliana tra spinte illuministe-progressiste e atteggiamento scettico-conservatore trova mirabile sintesi letteraria nel *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, opera che meglio di ogni altra riflette la personalità dell'Autore e i conflitti del suo tempo. E dire che era stata superficialmente vista come un'imitazione del capolavoro di Cervantes, come se Meli stesso non fosse conscio, proponendo il confronto della sua opera con uno dei massimi capolavori in assoluto, di andare incontro a un suicidio letterario. I due lavori debbono essere, invece, considerati due differenti manifestazioni dello stesso archetipo: Meli ha diversamente bilanciato i due personaggi dando maggior enfasi a Sanciu, che non solo conquista un posto nel titolo, ma diventa la metà dominante della coppia. Cavaliere e scudiero sono inoltre progettati in modo che c'è un po' di Sanciu in Don Chisciotti e viceversa. In Don Chisciotti — continua Cipolla — Meli proiettò i suoi desideri di giustizia umana, di libertà e di più equa distribuzione della ricchezza tra le genti del mondo. Ma, allo stesso tempo, questi desideri dovevano essere rappresentati come sogni di un pazzo delirante. Sanciu Panza, d'altro canto, rappresentò l'atteggiamento scettico dello stesso Meli verso il delirio di Don Chisciotti. Il poema diventa così una metafora di Meli e dell'intera Sicilia settecentesca (e ahimè, di tempi più recenti), sempre oscillante tra idealismo e realismo, tra sogni di progresso e scetticismo. Ciò considerato, Meli non fu se non un uomo del suo tempo.

Franco di Marco, *Università libera di Trapani*

Vincenzo Padula. *Il mio primo amore ed altre prose*. A c. di Luigi Reina. Roma: Edizioni dell'Oleandro, 1996. Pp. 123.

Luigi Reina. *Dalla fucina di Partenope*. Vincenzo Padula. Nicola Sole. Ferdinando Russo. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996. Pp. 305.

Luigi Reina. *Una vita da ex*. Roma: Edizioni dell'Oleandro, 1995. Pp. 19.

L'amore costante per la letteratura meridionale ritrova ancora una volta Luigi Reina impegnato sul fronte dell'indagine capillare e profonda di scrittori che segnarono il clima culturale del secondo Ottocento tra Calabria, Lucania e Napoli. Il primo della rassegna è Vincenzo Padula, controversa e affascinante figura "irregolare" dell'intellettualità borghese cosentina, sacerdote dall'esile vocazione, antropologo *ante litteram*, liberal-democratico agguerrito e acceso sostenitore dei moti calabresi del '48. L'interesse del critico si focalizza, nell'introduzione a *Il mio primo amore ed altre prose* (5-19) dapprima intorno alle osservazioni teoriche di Padula sull'*ut pictura poësis* ("Poesia e pittura," 25-34), poi sul "mito della sensualità adolescenziale" (14) che impronta la novella "Il mio primo amore" (35-47) e sulla "narrativizzazione di adagi popolareshi" (15) su cui è tessuta "Le vocali, ossia la prima lezione di mio padre" (49-52).

Reina passa successivamente all'analisi degli "abbellimenti" adoperati dal Padula al fine di "rendere il sentimento in azione" (15) nell'empirica estemporaneità di "Quattro visite con un medico" (53-61), "Impressioni di un viaggio" (63-69), "La Sila" (71-76), "La mia tabacchiera" (77-80), "I ritratti fotografici" (81-84). Più finemente modulati, ricchi di "briosità", d'"arguzia" e di "finezza," nonché di una "non comune capacità d'osservazione (che potevano fare del Padula un narratore di prim'ordine se solo la sua vita fosse stata meno dispersiva e la sua cultura più compatta)" (15) si rivelano i sei "Studii sugli asini" (85-107), "Effetti morali di una carrozzella" (109-11), "La seconda baccante di Oliva" (113-16). Nell'analisi di "Una storia che pare romanzo" (117-23) Reina rileva come Padula riesca a raggiungere una felicità espressiva ed a mostrare pienamente "la sua capacità di letterato prestatato al giornalismo politico alle prese con una materia . . . fornita finalmente dalla cronaca viva" della "realtà" (16-17).

In *Dalla fucina di Partenope*. Vincenzo Padula, Nicola Sole, Ferdinando Russo il critico ripercorre, per assi generali, la vita e l'esperienza letteraria e sociale di Padula, tratteggiandone, con acribia, l'evoluzione psicologica e intellettuale. L'attenzione si sposta, poi, sul lucano Nicola Sole, nato in una terra abitata da un'"umanità derelitta, rassegnata ai rigori della sorte e chiusa nel carezzamento di una tradizione cui nulla sembrava potesse apportare una ventata di rinnovamento e di progresso" (131). Reina segue passo dopo passo la carriera poetica del Sole, dagli anni dell'apprendistato nel seminario di Tursi, dove cominciò a rivelare "una disposizione naturale al verso" (133), al vero e proprio "battesimo critico" avvenuto nell'Università di Napoli "in due delle lezioni che Francesco De Sanctis . . . tenne . . . nell'anno accademico 1872-1873" (141) e alla sua ascesa a "principe" dei poeti "improvvisatori" di Napoli (103).

Terzo autore preso in esame è Ferdinando Russo, "facile verseggiatore" e



“discreto gaudente . . . a suo agio nei salotti borghesi o nei vicoli dei rioni popolari, capace di intrattenersi con l'intellettualità raffinata e con i più incalliti camorristi” (223). Dopo aver evidenziato gli “statuti” peculiari (226) della lingua del Russo ed averne scoperto la tendenza oscillatoria ora al maccheronico ora all'epico-aulico, il critico suggerisce di collocare tale produzione letteraria in una luce non più necessariamente regionalistica e “dialettale stricto sensu” (227) ma nell'ambito di una “particolarissima” cornice morale, piuttosto che ideologica, che si colora di “antropologia più che di sociologismo” (227).

Nel contesto di questa nuova ottica lo studioso scorge anche la possibilità (che si sostanzia come esigenza) di “una restituzione filologica” dell'opera del Russo (227). All'attività pluridecennale e instancabile di critico Luigi Reina ha affiancato, da qualche anno e con felici risultati, quella di narratore. Sono rispettivamente del 1991 e del 1992 *L'anello del capitano* (Napoli: Guida) e *Storia di Rico* (Roma: Pellicanolibri). La novella che qui si propone, più recente rispetto alla produzione summenzionata, è *Una vita da ex*. Protagonista di essa Teodoro Biancogiglio, già ciabattino in un basso di Sant'Anna dei Palazzi, guardaporta aggiunto stagionale del San Carlo, pescatore di frodo di fragaglia che vendeva arrangiando affarucci nei Quartieri, filosofo a suo modo e “Pazziariello i giorni di festa” (5). Dopo essere stato investito da un'automobile Teodoro è divenuto “un'offesa di corpo” (19) e di mente che recepisce la realtà in penosi frammenti. La sua esistenza è ormai dimidiata da una frattura insanabile tra presente e passato, e i ricordi del passato, dell’“altra vita” (11) sembrano provenire da un lontanissimo universo e si rifrangono nella sua mente come la risacca delle onde di Posillipo.

Nell'inerme innocenza in cui la menomazione lo ha sprofondato Biancogiglio avverte, fortissimo, il “richiamo” (13) del mare, che provocherà la fine della sua vicenda terrena, attraendolo con la sua voce fascinosa di sirena (così simile alla voce di donna da lui un tempo amata) e lo sprofonderà in una regressione dal sapore archetipale che diviene annientamento fisico: “e lo tuffò nell'onda ove finalmente poté distendersi come nel luogo più naturale nuotando, a rana, verso l'orizzonte. Lo scaricò a riva, all'indomani, un pescatore furibondo che se l'era trovato impigliato nella rete . . .” (19).

Soffusa d'amara poesia che trasfigura anche il più crudo realismo in elegia, la novella è pure denuncia del degrado in cui è stata lasciata cadere Napoli (si vedano le descrizioni di alcuni spaccati dell’“inferno cittadino” che ha “condannato la stessa natura all'assopimento sotto coltri durissime d'asfalto o di cemento”, i “manti di cicche e siringhe punteggianti a mosaico gli acrocori maleodoranti depositativi dai cani randagi che incoraggiavano la proliferazione pestifera di mosche e di insetti”, 6). Ma è anche e soprattutto descrizione quasi surreale dei luoghi più belli della città, tra mare e luce, che si intuiscono molto amati dall'autore.

David Del Principe. *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura*. Madison: Farleigh Dickinson UP, 1996. Pp. 179.

Much has been written about European writers and literary currents of the nineteenth century. Romanticism, Realism, and Decadence, the French Symbolists, the British Aesthetes, and the novelists of the Gothic have all had their deserved share of critical attention in the past few decades. However, while much attention was paid to Italian writers of the first part of the century, and critical studies on Foscolo, Manzoni, and Leopardi were consistently carried out on both sides of the Atlantic, scholars who focused their research on the *tardo ottocento* often concentrated on those writers whose work had branched out well into the following century, such as Pascoli, Verga and D'Annunzio. Among many forgotten writers, whose names disappeared from the literary charts drawn by some of the most reputable critics, Tarchetti, Arrighi, and the Boitos have resurfaced in the pages of David Del Principe's study on *scapigliatura*, a literary circle whose innovative production was often dismissed or misunderstood by the critics.

In *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy* Del Principe sets out to claim a European literary genealogy for the members of *scapigliatura*. Drawing on a solid theoretical framework mainly informed by psychoanalysis and gender theory, his analysis appeals to "the sophisticated ears of postmodern readers" (13) because of the intricate web it discloses, a literary web which establishes connections between the Gothic and the Symbolist tradition and in which the peculiar anxiety of influence evidenced in the writings of the *scapigliati* comes to the fore. The author construes a European, not merely an Italian genealogy because *scapigliatura* appears to be a literary phenomenon which defines itself against the most recent Italian production. To prove this point, Del Principe duly notices Arrighi's publication of *Gli sposi non promessi*, which came to constitute a simple installment of the debate over "anti-Manzonianism" which all the members of *scapigliatura* address. It is the *scapigliati*'s connection to Poe, Baudelaire, Mary Shelley, and Bram Stoker that Del Principe most powerfully identifies in the pages of his book through a sequel of precise references to common themes and imagery that he always reads in a most acute and intelligent fashion.

In the first of the four chapters that compose the book, Del Principe sets out to retrace the origin of the term *scapigliatura*, a word which finds its unique force in its embodiment of a "rich but suppressed duality" (23), based on the coexistence of "a metaphoric . . . and a literal inscription" (23). While conducting a methodical reappraisal of the existing scholarship on the history of the word *scapigliatura*, Del Principe succeeds in problematizing the nature of this term. Marking the juxtaposition of the theme of the disheveled hair to a symbolic representation of rebellious behavior, *scapigliatura* makes its earliest appearance with Dante and Boccaccio, yet it takes on new significance when appearing in Cletto Arrighi's *La scapigliatura e il 6 Febbraio* (1857), where its adoption comes "to resourcefully express new ideas with aged words" (40). Defining it, at the end of the chapter, as "a buoyant and suggestive metaphor," (42) Del Principe reasserts *scapigliatura* as a polysemic term naming a literary production which "has remained a thorny issue . . . precisely because its polyvalence has gone untested" (15).

A fascinating analysis of Tarchetti's *Fosca* (1869) appears in the second and third chapters of Del Principe's book. Once again attacking past critics of *scapigliatura* for having shied away from "an encounter with interpretive demons that threatens to betray other murky but very real secrets buried in Tarchetti's narrative," (44) the author embarks on a psychoanalytic reading of the novel rooted in the belief that the two female protagonists of Tarchetti's novel act as their male counterpart's "refracted self" (46). It is by discussing Tarchetti's novel as a work ripe with "gender construct(ion)s" (45) that Del Principe succeeds in identifying its belonging to a literary lineage composed of writers such as Sade, Huysmans, Wilde, and D'Annunzio. The theme of disheveled hair, which had constituted the main focus of the preceding chapter, returns here to inscribe Fosca, a woman whose ugliness comes to signify a sign of rebellion, alterity, and resistance, as a Medusa figure. Like the Freudian Medusa, "the locus classicus of ugliness" (48), Fosca is seen by Del Principe as the purveyor of male castration, symbolically enacted by proximity and direct contact. When Fosca, who appears to denounce clear signs of hysteria, ruffles Giorgio's hair, she fatally transmits her own disease onto him, bringing about his inevitable downfall. If Fosca represents Giorgio's dark side, then Clara, defined by Del Principe not as a real character but as mere abstraction (46), represents an ideal world Tarchetti's male protagonist shall never attain.

When describing Fosca's deformity and her "capigliatura," that disheveled hair which so poignantly signify her rebellious nature as well as her uncanny appeal, Del Principe once again uncovers a thread of references to works which deeply influenced Tarchetti's writings: Poe's short stories, Baudelaire's *poèmes en prose*, and Dante Gabriele Rossetti's poetry. Rossetti's creation of the *femme fatale* appears particularly relevant in the creation of Fosca, because, like Tarchetti's character, the Fatal Woman incarnates "all forms of seduction, all vice, and all delights" (59), as Mario Praz once said in *The Romantic Agony* (1970). And it is to Praz's acclaimed study that Del Principe turns in order to confer further grounding to his consideration of Fosca as a female vampire: "Praz instructs how the vampire evolved, in nineteenth-century literature, into a woman" (76). In his reading of Fosca as a vampire novel, Del Principe once again resorts to psychoanalysis, analyzing the text in a most probing fashion, and juxtaposing it to other short stories by the same author and to Bram Stoker's *Dracula* (1897), Poe's "Morella" (1836), and Luigi Capuana's "Un vampiro" (1904). In addition to a sophisticated close reading of textual passages from these works, Del Principe also provides the reader with a most detailed history of the vampire figure in myth and literature, which will certainly be appreciated by those who are not fully familiar with the topic.

In conclusion to his book, the author then sets out to uncover the elements that connect *scapigliatura* to Decadence, Aestheticism, and the avant-garde movements of the early twentieth century in a chapter which is slightly less engaging than its predecessors. Once again acting as a literary archaeologist, Del Principe discusses selected short stories by Camillo Boito and Tarchetti in relation to works such as D'Annunzio's *Il piacere* (1889) and Wilde's *Picture of Dorian Gray* (1891), yet this time his comparative readings seem to lack the theoretical framework which had rendered his previous analyses so rich and thought-provoking.

All in all, Del Principe's study on *scapigliatura* should be certainly considered as an excellent scholarly work, notwithstanding the inconsistent editing and the



author's rather baroque prose. The literature of *scapigliatura* has finally found, in Del Principe's study, its highly deserved critical recognition.

Giancarlo Lombardi, *Smith College*

**Vittorio Roda. *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*. Napoli: Liguori Editore, 1996. Pp. 221.**

Il volume di Vittorio Roda, come il titolo stesso suggerisce, propone un'analisi storico-critica del genere fantastico che attecchì in Italia, grazie all'interesse del movimento scapigliato, alla fine del secolo scorso; un genere che per molti anni visse negletto da gran parte dei letterati italiani i quali, eccetto qualche sporadica incursione nel genere, lo relegarono in una zona di confine lontana, pertanto, da qualsiasi possibile sviluppo consistente e massiccio nella *lignée* della tradizione narrativa italiana. A contribuire in modo decisivo alla nascita del genere letterario fu indubbiamente l'approssimarsi di una nuova temperie culturale, in bilico tra progresso della scienza tradizionalmente intesa a sperimentare lo sperimentabile e quella, posta sul fronte opposto, volta a scandagliare le ragioni proprie dell'uomo, nel nuovo contesto sociale. Il debutto ufficiale, quindi, di una proto *science fiction* in Italia fu auspicato e favorito dall'inesausta curiosità degli scapigliati verso le letterature d'oltralpe, e dalla convergenza, in quelle stesse letterature, di vitali e fecondi influssi di correnti di pensiero coeve, che andavano da Darwin alla psichiatria di Binet e di Genette. A tale esordio è dedicata la prima, e più ampia, sezione del libro che in tre capitoli, rispettivamente intitolati *Alle origini del "fantastico" italiano: il motivo del corpo diviso*, *Il patetico e il perturbante nella città di I. U. Tarchetti*, *La fantascienza umoristica di Antonio Ghislanzoni*, mette in campo la problematica dell'individuo confrontantesi con la scienza e con gli scenari che essa prospetta: straniamento, nevrosi e distacco dalle sicurezze del passato. Da tale confronto-scontro scaturisce una nuova e inusitata, per quei tempi, prospettiva sul personaggio dei racconti di Boito e Tarchetti; personaggio che appare, vieppiù, sempre più coinvolto nelle pastoie di una scienza che auspica un falso progresso, in quanto ogni tentativo di raggiungere una meta appare frustrato a causa dell'infondatezza delle presunte teorie che regolano l'applicazione pratica della dottrina scientifica. Il protagonista dei racconti resta impigliato nella spirale di un sapere che esibisce di sé il suo volto più ambiguo e cruento: una scienza medica che, ad essere più precisi, anziché prevenire e curare opta per la drastica amputazione degli arti umani malati. Tuttavia, nonostante l'amputazione, come Roda rileva, l'arto diviene essere che vive in sé e per sé, costruendosi una vita autonoma e indipendente dal resto del corpo: anzi, il corpo resta inevitabilmente compromesso, subordinandosi, a livello marcatamente psicosomatico, ad una gamba o ad una mano, come nel caso del tarchettiano *Storia di un gamba* e del boitano *Pugno Chiuso*. Questa sudditanza, che costituisce uno dei leitmotiv della ricognizione condotta da Roda, dà luogo ad una scissione inevitabile non solo corporea ma anche psichica. Dissociazione che investe l'io, unitariamente inteso, che in seguito a questa sequela di interventi scellerati si frammenta in

molteplici entità incongruenti. L'ego segue, parallelamente, le vicende esteriori di un corpo mutilo. Ma il primo, come ravvisa l'autore, altro non è che l'io plurimo teorizzato da Binet nel suo saggio capitale *Les altérations de la personnalité* (1892) e che qui, nei menzionati capitoli del libro di Roda, svolge un ruolo centrale nell'individuazione dell'*Ursprung* del neonato genere letterario, sul proscenio della cultura italiana. Ogni esperimento narrativo, sembra rammentare Roda, conduce inevitabilmente ad un esito comune a tutta la produzione fantastica degli scapigliati: la parte assume, secondo l'artificio retorico della sineddoche, la centralità che, per converso, spetterebbe all'individuo corporeamente e psichicamente inteso. In tal modo, la *pars pro toto* diventa il *totum* stesso autonomizzandosi, riappropriandosi prepotentemente, in un'ultima istanza, della vita bruscamente persa, a seguito di un arbitrario intervento chirurgico.

Ghislanzoni, cui è dedicato il capitolo più esteso, riprende tale motivo, ma procede in altra direzione. Roda riscontra in *Abrakadabra* (1884) il tentativo di portare agli occhi del virtuale utente-lettore un futuro che non è niente di ciò che il positivismo auspica perentoriamente: ottimismo, progressismo e filo-scientismo atto a sanare i mali che affliggono un'umanità decaduta e senescente. Ghislanzoni smaschera l'inganno che si cela dietro l'*allure* ottimistica della dottrina positivista, avvocando a sé l'idea che la storia, quindi passato e futuro causalmente uniti, non è un eracliteo divenire ma è, al contrario, soltanto un mero moto. Di qui la plausibile infiltrazione delle teorie temporali di Spencer e Bergson nella poetica ghislanzoniiana. La critica tagliente esercitata dal Ghislanzoni non è, tuttavia, impregnata di pessimismo senza scampo, come si potrebbe facilmente arguire. Roda, a tal proposito, esamina l'*escamotage* narrativo impiegato dallo scrittore al fine di scoprire la fallacia delle scienze sperimentali e metterle in ridicolo: la tragedia di una realtà desolata, frutto dell'utopia dell'esasperato filoscientismo, proiettata in un virtuale futuro che si mescola, ma al contempo si oppone al bonario umorismo rappresentato dall'antiutopismo del narratore.

Il corso del divenire umano è irrimediabilmente imbrigliato in un moto inerziale che rimbalza, manicheamente, tra i poli del bene e del male o, per dirla con Boito, esso è "un gioco di due elementi: l'angelico e il demoniaco" (146).

I rimanenti tre capitoli appaiono un *compendium* ideale alla prima parte, protasi del discorso sui primi esperimenti di *science fiction* in Italia. Le incursioni tra il sapere scientifico e la narrativa fantascientifica, che da quello attinge per liberarsi dalla rigidità delle dottrine sperimentali, originano una narrativa inconsueta, pervasiva di una critica puntuale sulla modernità, auspicata dalla nuova scienza. Proprio nel capitolo intitolato *Tra scienza e fantascienza: il cervello umano negli scrittori postunitari*, Roda esamina il rapporto tra scienza e fantascienza che, com'è noto, sono inscindibilmente connesse l'una all'altra. "Che la *science fiction* sottragga il lettore alla realtà che gli è nota e lo immetta in una realtà alternativa è cosa che non abbisogna di commenti; ed è altrettanto scontato che il trapasso dall'una all'altra realtà non significa abrogazione della prima, sua radicale estromissione o latitanza, ma riflessione sulla stessa in modi indiretti" (125).

Il cervello viene studiato, come una sorta di contenitore che raccoglie l'eredità patologica del passato. Ma c'è di più: il cervello umano si ipertrofizza coll'andare del tempo sino a divenire la parte più importante del corpo. Tale processo irreversibile viene costantemente alimentato dal perpetuarsi, in seno alla storia, dell'esercizio

intellettuale, e del radicalizzare problematico umano che trova riscontro nei miti prometeico e faustiano. E tanto più il cervello accresce la sua massa, tanto più il corpo deperisce sino a scomparire. Il cervello bombardato dai messaggi della nuova civiltà, concentrata essenzialmente sull'attività intellettuale, assume dimensioni senza precedenti, sino a occultare il resto del corpo umano, ormai ridotto ad una massa informe e indefinita. L'uomo stesso si scorda di averne uno. Il sezionare di lombrosiana matrice, l'immersione totale nella dimensione della cerebralità, dell'onnipotenza interpretativa, propugnata dal Mategazza, o le correlazioni tra stato mentale e quello cerebrale di Cabanis, spingono l'umanità in una direzione che ha come unica soluzione "la liquidazione dell'immagine umanistica dell'uomo 'totale'" (133). Ma questo sperimentalismo esasperato prelude anche alla fertile stagione dei Freud e dei Musil.

Roda dirime la matassa di un argomento tanto complesso e affascinante in maniera esemplare. La sua maestria nel gestire le fonti e correlarle per approdare a nuovi esiti interpretativi si nota pure nei tre saggi conclusivi: *Binet tra Fogazzaro e Pirandello*, *In margine alla risposta del riscatto di Arturo Graf e Pascoli prosatore e il mito della macchina*. Nel primo dei citati saggi Roda punta l'obiettivo sull'influenza di Binet sulla produzione saggistica pirandelliana e il debito che l'artista italiano ha contratto con lo psichiatra francese che gli ha offerto una base teoretica di partenza impareggiabile nella sua formulazione di un modello pluralistico dell'io. Se Pirandello appare uno dei seguaci più attenti e, diremo, ortodossi, di Binet (i saggi *L'umorismo* e *Arte e scienza* sono una prova inconfutabile di un tale atteggiamento) Fogazzaro, invece, rifiuta recisamente l'idea di un io decomposto in brani tra loro indipendenti. Il romanziere, interessato peraltro al dibattito in corso sulle teorie psichiatriche del tempo, resta tuttavia su una posizione di estremo rifiuto, ancorato come non mai ad una visione univoca dell'io: visione che non manca di incidere profondamente sulle scelte narrative del Fogazzaro. L'io narrativo, microcosmo incrollabile e indivisibile, non subisce mai i contraccolpi provenienti dal macrocosmo esterno.

Segue lo studio su Arturo Graf. Roda non nasconde, sin dalle prime righe, di voler riabilitare la figura dell'erudito "torinese" e di metterla sotto una nuova luce. Anche qui, nella ricognizione dei temi base del *Riscatto*, Roda perviene a conclusioni simili a quelle che hanno guidato l'intera trattazione del suo libro. Graf, pur essendo un sostenitore del darwinismo e quindi di un codice scientifico, si cimenta con un *roman expérimental* che coniuga il concetto di ereditarietà — che ha un referente nelle teorie evoluzionistiche — a quello di *poiein* narrativo destinato ad esaltare il primo. Graf, nonostante ricusi nella premessa una simile intenzione, approda ad esiti quali quelli già menzionati: sdoppiamento della personalità e temporalità. Entrambe ripropongono, nell'irrompere dell'istante nella storia, il passato e il presente dell'uomo: entrambe si propongono come un ponte sulla storia, come il *trait d'union*, tra la sponda del vissuto e quella della contemporaneità. Di qui la virtuale stratificazione di molteplici individui, di cui ci parla Roda a proposito del *Riscatto*, che pur appartenenti allo stesso ceppo familiare, sono parte di una genealogia universale, o, se si preferisce, archetipi (junghianamente) di una medesima umanità. Il protagonista del *Riscatto* non sfugge interamente al destino trasmessogli per via genetica da uno dei suoi avi, agendo secondo criteri mimetici che ripropongono il passato, inalterato, al presente.



L'ultimo capitolo considera la visione pascoliana espressa nell'*Avvento* in merito alle nuove conquiste tecnologiche. Pascoli, secondo Roda, sembra propendere per un'umanità che nella macchina vede il movente per progredire verso nuove acquisizioni ma, allo stesso tempo, questa spinta verso il futuro ripropone ciclicamente un *déjà vu* che riassume in toto le vicende dell'*homo humanus* prima che questi divenisse *homo sapiens*.

Questo gruppo di saggi sono un contributo importante alla nuova critica. Roda si riallaccia ai suoi studi precedenti fornendo al lettore la possibilità di fruire di una produzione letteraria ancora in gran parte inesplorata. Il tutto viene armonizzato con maestria: i nomi della civiltà contemporanea occidentale quali Freud, Jung, Bergson, Spengler supportano in maniera convincente la personale e brillante *ars inveniendi* del saggista.

Sergio Ferrarese, *The University of North Carolina at Chapel Hill*

**Gabriele D'Annunzio.** *Carteggio inedito con il figlio Veniero (1917-1937)*. A cura di Maria Grazia Di Paolo. Milano: Mursia, 1994. Pp. 144.

**Marinella Cantelmo.** *Il piacere dei lettori: D'Annunzio e la comunicazione letteraria*. L'interprete, 57. Ravenna: Longo, 1996. Pp. 276.

Fra le varie collane disponibili, Mursia ne offre una dedicata ai carteggi di personaggi della letteratura italiana ed internazionale (da Marcel Proust a P. G. Wodehouse), "Prima persona". In seno a tale collana Maria Grazia Di Paolo ha curato la pubblicazione di una parte dell'epistolario dannunziano rimasta fino ad ora inedita: il carteggio con il figlio Veniero, custodito presso l'Archivio Personale della fondazione Il Vittoriale degli Italiani. L'edizione è di particolare interesse in quanto include le lettere inviate al padre da Veniero, entrate queste a far parte dell'Archivio solo nel 1968, in seguito ad una donazione degli eredi del figlio di D'Annunzio. La corrispondenza (che include un gran numero di telegrammi e cartoline) copre un periodo di tempo abbastanza lungo: la prima lettera risale al 3 giugno 1917, l'ultima al 25 dicembre 1937, poche settimane prima della morte dello scrittore. Di Paolo ha ordinato il carteggio cronologicamente, ricostruendo la successione temporale degli eventi e fornendo date, luoghi, nomi e circostanze con ampia dovizia di particolari (delle note a piè di pagina anziché in fondo al testo sarebbero state a tal proposito di più agevole lettura). L'edizione comprende inoltre due appendici: la prima raccoglie un gruppo di lettere e telegrammi pertinenti al carteggio, cui entrano a far parte amici, conoscenti e familiari; la seconda presenta una breve nota biografica su Veniero D'Annunzio.

È ormai da oltre un decennio che la fama di Gabriele D'Annunzio gode di un "ritorno di fiamma" da parte della critica e dell'editoria, in forma di ristampe anche in edizioni economiche delle opere, convegni e saggi monografici sul Poeta. Entro tale prospettiva, la pubblicazione di questo carteggio inedito interessa sia gli addetti ai lavori che il lettore occasionale. Le lettere fra padre e figlio riguardano, infatti, circostanze soprattutto biografiche — sullo sfondo però di eventi storici eccezionali,

in cui i due D'Annunzio ebbero un ruolo di una certa importanza: la prima guerra mondiale, Fiume, il fascismo, l'invasione dell'Etiopia.

Veniero D'Annunzio, che era ingegnere meccanico, aveva lavorato per l'aviazione militare durante la Grande Guerra, e si era trovato spesso a fianco del padre durante il conflitto bellico. Padre e figlio avevano dunque in comune sia la passione per i motori (per gli aeroplani in particolare), sia una visione della nazione italiana *à la grandeur*. Il carteggio fra Gabriele e Veniero viene pertanto a soddisfare soprattutto certe curiosità biografiche che hanno concorso a formare il mito-D'Annunzio, come appunto, in questa sede, la passione per il volo ed il protagonismo militare. D'altro canto, tuttavia, la corrispondenza tra D'Annunzio ed il figlio "americano" (Veniero trascorse gran parte della sua vita a New York) apre al lettore nuove prospettive sui complessi rapporti tra Italia e Stati Uniti di quell'epoca, oltre a gettar luce sul ruolo svolto da Veniero D'Annunzio nella diffusione dell'ideologia fascista presso le comunità italiane negli Stati Uniti. Non ultima infine, per gli appassionati della biografia dannunziana, l'opportunità di leggere fra le righe della corrispondenza fra Gabriele e Veniero (figlio a quanto risulta illegittimo di D. Maria Gallese, moglie di D'Annunzio) e di speculare sui rapporti fra padre e figlio, fra il Poeta e l'innocente.

Diversissima invece la natura della monografia di Marinella Cantelmo. *Il piacere dei lettori* è infatti una raccolta di saggi sul primo esperimento dannunziano col romanzo. Si tratta, come preannunciano titolo e sottotitolo (*D'Annunzio e la comunicazione letteraria*), di uno studio destinato agli addetti ai lavori in generale, ed agli studiosi di semiotica e di pragmatica in particolare. I saggi in questione, come afferma Cantelmo in una nota di chiusura, erano già stati in gran parte scritti e pubblicati in precedenza, nell'arco di un quinquennio; pertanto, (avvisa sempre il critico nella nota di chiusura), benché rielaborati e "rimissati" per questa edizione definitiva, essi hanno impresso all'opera un aspetto di primo acchito non del tutto omogeneo. Tuttavia, una volta appresa la natura "antologica" di questa monografia, il lettore può navigare tra i vari capitoli con più agevolezza, e superare senza troppi problemi gli scogli dei *déjà vu* che tendono a presentarsi, di tanto in tanto, nel corso della lettura. Un'introduzione od una prefazione che presentasse in dettaglio il piano dell'opera avrebbe a mio parere ovviato con più facilità a questo inconveniente, così come un capitolo conclusivo avrebbe potuto tirare le fila del discorso, offrire il sugo di tutta la storia.

L'aspetto quasi frammentario del piano di quest'opera ha tuttavia un suo pregio particolare: quello di essere, in un certo senso, una sorta di storia dello studio del romanzo dannunziano condotto dal critico, con i suoi corsi e ricorsi, diramazioni e ricongiungimenti, punti fermi e punti di distacco. L'approccio seguito viene esposto nei due capitoli che compongono la prima parte dello studio: "un sereno approccio scientifico" (11), come afferma Cantelmo nel primo capitolo —, che si propone di risolvere la divisione della critica dannunziana (tuttora polarizzata in due fazioni contrapposte, formalisti contro storicisti) nel nome di una lettura pragmatica che tenga conto del testo e del contesto, rivendicando la "centralità della relazione arte-vita" nell'opera dannunziana (26). Tale centralità si manifesta soprattutto in un costante rapporto fra il dire ed il fare, in un gioco non mai interrotto tra attività scrittoria e pragmatica.

Nel secondo capitolo, dopo aver offerto una panoramica della critica letteraria sul romanzo dannunziano, Cantelmo fornisce le coordinate di una interpretazione

pragmatica de *Il piacere*. Pur partendo dai presupposti della tradizione che va dalla narratologia alla semiotica (separando nell'analisi l'autore reale da quello letterario), la lettura di Cantelmo è, come si è detto, *context oriented*, ovvero correla pur tuttavia le due sfere fra di loro (ed in quest'ottica il critico si riferisce più volte alla riflessione condotta dal post-strutturalismo russo di Lotman e di Bachtin). Bisogna notare, a questo proposito, che l'apparato delle note esplicative è esemplare nella sua chiarezza, mentre i riferimenti per ulteriori letture critiche in tema di teoria della letteratura sono una vera miniera di fonti per lo studio della semiotica e della pragmatica. L'accuratezza informativa di questo studio fa mostra di sé anche negli indici e nella bibliografia delle opere citate.

Lo studio di Cantelmo è una radicale rivalutazione del D'Annunzio narratore (e romanziere in particolare). *Il piacere* segna in questo senso una tappa fondamentale nella carriera artistica dannunziana. Con questo suo primo romanzo lo scrittore non solo si distacca dal canone veristico (ribaltando il narratore impersonale in narratore decadente), ma entra a far parte della tradizione letteraria più propriamente europea. Il successo di questo romanzo sarebbe il risultato di un "felice rapporto tra le istanze dei lettori e le offerte del testo" (53): pur manifestando lo stesso generale cedimento della forma del romanzo realista tradizionale, che si stava avverando in quegli anni a livello europeo, l'opera di D'Annunzio riesce tuttavia a soddisfare anche il lettore tradizionalista, trasmettendogli la suggestione di una struttura che in effetti è assente (77); similmente Andrea Sperelli, "eroe" vinto ed inetto come i personaggi di Verga e di Svevo, sa appagare il "bisogno del sogno" dei lettori (88). *Il piacere* è allora, soprattutto, un "meccanismo semiotico di particolare efficacia funzionale" (92), attraverso il quale l'autore seppe reagire con incredibile tempestività alla concorrenza del romanzo europeo — riuscendo a "sfondare" in mercati (quello francese innanzi tutto) fino ad allora inaccessibili ai romanzi italiani.

Lo studio di Cantelmo si sofferma in modo esaustivo e convincente sul "sistema-D'Annunzio" (basato su un saldo nesso simbiotico fra vita e letteratura), ed in particolare su come l'autore credè ed utilizzò sapientemente le proprie vicende "biografico-agiografiche" per lanciare le sue opere letterarie. Sotto questo punto di vista, fu proprio col primo romanzo che tale "sistema" prese il volo. L'enorme successo di quest'opera, infatti, fu dovuto primamente all'esperienza giornalistica degli anni '80, durante la quale l'autore scrisse brillanti pagine di cronaca mondana pubblicate dalle riviste romane: da queste pagine D'Annunzio attinse a piene mani, riciclando situazioni e descrizioni, ed inserendo tali "moduli" nel testo come tasselli di un mosaico, o, meglio, come materiali da costruzione (141). *Il piacere* si rivolse quindi principalmente alla buona società capitolina ma, al tempo stesso, riciclando le cronache e rispecchiando la "dolce vita" del bel mondo, il romanzo dannunziano seppe e sa ancora oggi soddisfare il "bisogno del sogno" del lettore (dunque anche e soprattutto a lunga distanza, a livello del tempo grande). Dichiarando che *Il piacere* è il manifesto italiano della modernità (190), Cantelmo analizza a più riprese e da angolature diverse l'eccezionale capacità del testo dannunziano di crearsi un pubblico e di farlo conformare alle proprie proposte. In particolare, le pagine di analisi dei "tasselli" giornalistici, insieme ai clamorosi furti letterari di cui venne accusato a più riprese lo scrittore, se si ripresentano a più riprese nel corso della monografia, propongono ogni volta spunti critici nuovi e penetranti.

Cinzia Di Giulio, *The University of North Carolina at Chapel Hill*



Grace Zlobnicki Kalay. *The Theme of Childhood in Elsa Morante*. Mississippi: Romance Monographs, 1996. Pp. 122.

Elsa Morante's place among twentieth-century Italian writers is secure. The increasing body of serious, critical works dedicated especially to her novels, as well as the impressive number of translations into the major languages, attest to her importance not just to Italian but equally to world literature.

Grace Zlobnicki Kalay's "The Theme of Childhood in Elsa Morante" situates itself into that category of monographs which traces the chronology of a writer's *opera omnia* and focusses on one specific angle of it, in this case the figure of the child in Morante's novels, poetry, short stories and children's stories.

In Chapter I, entitled "The Early Years: Children's Stories and Short Fiction," Kalay discusses Elsa Morante's youth and her fiction before World War II. She begins with a cronology of Morante's early children's stories originally published in the *Corriere della sera* and in other literary outlets. She points out that from the beginning of her career, Morante populates her stories with poor children. This allows her to highlight the good qualities and commendable values of the underclass. Kalay devotes a great deal of attention to close textual reading which is usually followed by certain observations (such as the facts that Morante's female children are passive spectators while the males are active and adventuresome; females are practical care-givers; good mothers are almost always from the lower-classes; upper-class mothers are bad, etc.). Kalay sees some of these childhood characteristics as prototypical of Morante's later, more well-known literary children. Kalay presents this period also as a sort of transition from Morante's fables and fairy tales to short stories which no longer have a happy ending, where childhood begins to be a negative experience. The author ends the chapter by drawing an analogy between cruel mothers and the Fascist regime. She sees this literary construction as Morante's way of circumventing the Duce's literary censors.

In Chapter II, entitled "The Middle Years: *Menzogna e sortilegio* and *L'isola di Arturo*," Kalay takes up Morante's immediate post-war novels. She deals with the first novel as it presents both the dark sides of childhood as well as Morante's thoughts on the role of motherhood. Kalay documents Morante's pessimistic view of the world as she lays the blame squarely within the bourgeoisie. Giving the novel a close reading, Kalay deals with Morante's dysfunctional families, their delusions, unhappiness, lack of love and generally negative views of family life, especially vis-à-vis the experience of the child. She pays special attention to mother/child relationships as they elucidate Morante's views of the world.

When she takes up *L'isola di Arturo*, Kalay concentrates on actual childhood memories as presented in the novel, on the passages from childhood through adolescence and into adulthood. Essentially Morante presents the world of Arturo as a utopian oasis reserved only for pre-adolescence, a world where Morante places her faith in the capacity of simple children's virtues to save the world from its maladies.

Chapter III, "The Mature Years: *Il mondo salvato dai ragazzini*, *La Storia*, and *Araceli*," treats Morante's later works, including her collection of drama, prose and poetry (*Il mondo salvato dai ragazzini*). Kalay sees *Il mondo* as a precursor to *La Storia* and as a watershed work, since it ushers in a new direction to Morante's narrative agenda: social awareness and a strong belief in the power of the arts, and the

virtues of the child as yet untainted by society. Morante's condemnation of society continues into *La Storia*, but is expanded and extends well beyond the confines of Arturo's island. Kalay ends the main part of her study with a detailed account of *Aracoeli* as the one novel in which her protagonist's life is traced not only through childhood but into adulthood as well.

Chapter IV is entitled "Elsa Morante's Utopia," and consists of Kalay's final evaluation of Morante's treatment of the theme of childhood in her writing. The author sees Morante's interest in children as a concern with the essential "humanity" of all humankind and with the dehumanization of modern life. She interprets Morante's prose as an attempt to recover critical values that have been lost and as a search for a more authentic way of life.

One wants both to applaud the author for her choice of a very timely subject on a multi-faceted author, and at the same time to wish this study were broader in scope and especially in analytical depth. In her introduction Kalay very briefly discusses the theme of childhood in Italian literature in general, correctly concluding that this topic has not been held in the highest regard by literary critics. Equally as briefly, she then discusses recent critical interest in Freudian child psychology specifically vis-à-vis Morante's work. Kalay points out that in her lifetime Morante rejected all psychological approaches to her work; Kalay, herself, then also considers Freudian and gender-related interpretations of Morante's work "to be unconvincing" (12). Kalay argues that Morante's desire is to present the virtues of childhood as a model for "a better world" (21); but she fails to explain why accepting or adopting psychological and/or gender-related approaches to literary criticism precludes that goal. Nevertheless, Kalay's express aim in this study is to "trace and evaluate the import and role of this theme in its various manifestations and stages of development" (13).

By dismissing commonly accepted, and potentially useful, approaches to Morante's prose (especially psychological and gender-based interpretations), it seems that Kalay does not arm herself with the necessary tools with which to analyze Morante's prose in a sophisticated and nuanced way. And in not doing so, she reduces Morante to a one-dimensional writer. Doubtlessly critics would agree that if Morante is anything, she is not uncomplicated. It is untenable to state simply that Morante's "writing transcends such theories" (12). For, most especially in Morante, serious critics must be willing to grapple in innovative ways with what is a very rich and fertile text — a text which, on the contrary, encourages a multiplicity of viewpoints (in this case especially those interpretations that are made possible by an understanding of child psychology).

Kalay, nevertheless, does present some interesting insights into the subject of children in Elsa Morante's prose; her study is well documented and contains some useful material in the footnotes. It is gratifying to note that critical interest remains high in such a pivotal figure as Elsa Morante. Childhood is clearly a major theme in the *opera omnia* of this world-class literary figure; Morante's work deserves the attention Kalay has given it, and indeed begs for more.

**Volponi, Paolo.** *Last Act in Urbino* [*Il sipario ducale*. Milano: Garzanti, 1975]. Trans. Peter N. Pedroni. New York: Italica Press, 1995. Pp. xvi + 302.

That Peter Pedroni's English version of *Il sipario ducale* is an especially welcome addition to the group of modern Italian novels available in translation is due in part to the critical depth of understanding that only a dedicated reader of Volponi's works such as Pedroni could bring to the translator's task. As Pedroni notes in his brief Introduction, *Il sipario ducale*, which is the fourth of Volponi's eight novels, comes just one year after *Corporale* and in many ways forms a companion piece to it, however uneasily so (the first massive and openly complex in both style and subject matter, the second far more restricted and seemingly straightforward in form as well as content). In the Introduction, Pedroni touches briefly yet deftly upon *Il sipario*'s salient characteristics: its typically Volponian cast of rebels, misfits, and oddballs (here headed by the anarchist/professor Subissoni, followed by his Spanish lover Vivés, the young TV-addicted Count Oddino, the overreaching chauffeur Giocondo Giocondini, and the timid yet willing Dirce); its more or less constant focus on Urbino and its territory as the off-centered "stage" on which the misconceptions, errors, and meager successes of Italian unification, at once social, political, and cultural, are reviewed; the needle-and-thread plotting that knits together the novel's two basic stories and their historical background in a single design, all centered around the crucial date of December 12, 1969, that is, the explosion of the anarchist bomb in Milan's Piazza Fontana; and what Pedroni terms the novel's "satirical" aspects stemming from the purposefully intrusive narrative voice, the effects of which tend to break up the narrative flow and the otherwise middle-of-the-road lexical register and to complicate in self-reflexive fashion the apparently limp presentation of the story's sociopolitical themes.

If the Introduction is brief, the translation itself is nothing short of masterful. To begin with, *Il sipario*'s English title, *Last Act*, is meant to suggest, as Pedroni explains, not only the theatrical image of act and acting but also the phrase's sociopolitical implications ("to act, as in action," xiv), both notions being carefully intertwined in plot, dialogue, and descriptive imagery throughout Volponi's novel. Pedroni is remarkably adept at capturing the semantic levels, the rhythms, and the tones (both more or less elevated) of Volponi's Italian prose and transporting them into accurate, readable English. To demonstrate this skill and to give the flavor of the translation, it might be helpful to consider three rather felicitous examples of Pedroni's work, one from the early sections of the novel, one from its middle, and one from the end. The first describes the two maiden aunts of the Oddi-Semproni family ascending the stairs of their antique *palazzo* under the watchful eye of their ancestor (as depicted in portraiture by Bronzino) full of near-illicit anticipation for their impending trip through Apulia to Taranto; the second characterizes Giocondini's psychological attitude in the role of the typically ambitious underling; and the third, from the novel's conclusion, portrays what turns out to be Giocondini's and Oddino's last ride in the chauffeur's Mercedes [page references in the Italian are to the 1982 edition of the novel in Einaudi's *Gli struzzi*, 262]:

Le due contesse sorelle traversarono il fianco del loro antenato tenendosi



per mano, insistendo sulle pantofole come su pattini, in segno di convinzione e di allegria e anche di urgenza per i compiti e le faccende incombenti: il rimpicciolimento accentuava i loro gesti di gioia e le metteva già in viaggio.

A metà della scala, ormai fuori dallo specchio, una disse all'altra: — La neve prima di Natale dura come un fiocco a Carnevale —. Risero ancora insieme, e poi: — come un marengo . . . — aggiunse la prima.

— O come un amore . . . un innamoramento . . . una vampata a Carnevale . . . — proseguì l'altra, azzardandosi perché ormai aveva raggiunto la porta della sua stanza dentro la quale avrebbe nascosto e assaporato l'ardire e il rossore.

(9)

"The two sister countesses passed the side of their ancestor, holding hands, bearing down on their slippers like on skates, in a sign of conviction and of happiness and also of urgency for their impending duties and tasks: their bending accentuated their gestures of joy and got them already started on the trip. Halfway up the stairway, by then past the mirror, one said to the other: 'Snow before Christmas lasts as long as a snowflake at Carnival time.' They laughed again together, and then: 'like a marengo . . .,' added the first one. 'Or like a love affair . . . a falling in love . . . a burst of passion at Carnival . . .,' getting risqué because by then she had reached the door of her room inside of which she would hide and savor her daring and her blushing."

(8)

Giocondo Giocondini, che forse era di origine nobile anche lui giacché la sua famiglia era venuta dai dintorni di Arezzo al seguito di un gabelliere incaricato di controlli presso la legazione di Urbino, non poteva, come tutti i servi e gli adulatori, sopportare che il suo signore, lo zimbello a lui affidato dal caso per la soddisfazione di tutti i suoi bisogni e anche per la prova della sua volontà e capacità di rovesciare del tutto le rispettive sorti, fosse in qualche cosa superiore a lui. (140)

"Giocondo Giocondini — he too, perhaps of noble origin, inasmuch as his family had come from the outskirts of Arezzo in the retinue of an excise officer in charge of conducting investigations in the Urbino legation — like all servants and adulators, could not bear that his master — the jerk entrusted to him by chance, for the satisfaction of all his needs, and also to test his will and capacity to completely reverse their respective destinies — might be in some way superior to him."

(164)

Giocondini fu rapido ad accelerare, addensando per l'avidità le mezzelune della collottola, ed entrò nella curva ad una velocità di cento km all'ora. Il ghiaccio in quel punto era quale la notte serena aveva disteso compatto come un argento, nemmeno lambito dalla nebbia o dalle bave dello scirocco. A Oddino parve il laghetto di un presepio volgare, come quelli dei compagni che aveva abbandonato con la scuola.

Giocondini cercò di curvare buttandosi addirittura sullo sterzo; ma questo gli scivolò sotto, a vuoto dentro il giaccone, inutile come una qualunque delle

sue mezzelune o dei suoi pensieri sempre rotondi che dalla testa gli scivolavano immancabilmente giù lungo il gilé . . . ed oltre. (256-57)

"Giocondini was quick to accelerate, squeezing together in his greed the half moons of his thick neck, and he went into the curve at a speed of sixty-five miles an hour. In that spot the ice had stayed compact like silver, the way the clear night had put it there, not even grazed by the snow or by the gusts of the sirocco. To Oddino it seemed like the tiny lake of a common Nativity scene, like those of his companions whom he had abandoned along with school.

Giocondini tried to take the curve by simply throwing himself on the wheel, but it slid under him, into his jacket and out of control — as useless as any of his half moons and the rotund ideas that from his head slid unflinching down along his vest . . . and beyond."

(302)

I have quoted at such length here in order to demonstrate not only Pedroni's grasp of the linguistic refinements mentioned previously but also his skill at reproducing Volponi's characteristically subtle shifts in narrative perspective, a technique that separates *Il sipario ducale* from Volponi's more openly "satirical/allegorical" novels, such as *Corporale* or, later, *Il pianeta irritabile*, and that ties it to the more "symbolic" prose of, for example, *Il lanciatore di giavellotto*.

As is probably inevitable, there are also several problems with Pedroni's translation, though I should add immediately that they are all minor in nature. These can be divided into two groups, first, attempts to find or create equivalents that turn out to be somewhat clumsy in effect (for example, the odd-sounding "Urbinoite"), and second, perhaps necessary yet stylistically encumbering, interpretative aids, such as the explanatory tag of the "down with" symbol (2), an inverted capital "W" given in the text, however, without the graphic symbol itself, or the explanation of the humor of the word-play on the excise man's name, Messer Niccolò Tenaglia, "which means pincers or pliers" (15-16), an explanation that slows down the typically Volponian sprightliness of the joke almost enough to explain it away. Again, however, these sorts of shortcomings are few and far between.

At this point it might be useful, from a critical perspective, to return for a moment to Pedroni's Introduction and specifically to those paragraphs in which he discusses the figural aspects of Volponi's work in terms of metaphor, symbol, satire, and the like. There is no strict scheme to be traced here except for the regular assertion on Pedroni's part that Volponi's books overall are metaphorical representations of the problems of modern industrial society in the West and that the third-person narrator of *Il sipario ducale* establishes a self-consciously satirical attitude towards his material and its potential reception by readers and critics alike. While all of this is critically accurate both in its analytic detail and in its general framework, it seems to me that there may well be a more appropriate "spin" to be put on our conception of the figural elements of Volponi's novels by seeing his work as allegorical in its overall stance with the local effects of metaphor, "mock heroic," and so forth cropping up here and there to buttress the overall allegory of modern life that Volponi's narrative in its entirety constitutes. This type of allegorical reading would bring Volponi's American critics closer to his most recent Italian ones,

especially those associated with the journals *Allegoria* in Siena and *Quaderni di critica* in Rome (and now the newly inaugurated *Avanguardia*); and it would open up Volponi's work to the sort of cultural and political reading that it so richly deserves and that Volponi himself believed to be in one way or another the hallmark of all literature of genuine importance, from Dante to Foscolo, Leopardi, Manzoni, Gadda, and beyond. With regionalism once again a major topic in Italian politics (via Bossi's *Lega* and other routes), it may well be that Volponi's mixture of local and national critique in terms of Italian unification in its fits and starts may well gain a renewed cultural and political significance as both social and cultural allegory.

Finally, to return to the question of specifically literary self-consciousness in *Il sipario ducale*, it should be noted that along with other literary references there are two contemporary authors mentioned in the text, Italo Calvino and Natalia Ginzburg (93; 106). Perhaps coincidentally, these are two of the most often translated authors in the recent Italian canon and, consequently, two of those most often read in the American university. One may hope that Volponi and his pointedly sociopolitical novels will soon enter this group and that Pedroni's *Last Act in Urbino* will thus serve not only to enrich Italian literature accessible to the general American reading public but also to further the interests of American pedagogy in the process. In the end, this result may well prove to be the most lasting contribution of *Last Act in Urbino*.

Gloria Lauri and Gregory L. Lucente, *University of Michigan*

**Diotima. *Oltre l'uguaglianza*. Napoli: Liguori, 1995. Pp. 144**

*Oltre l'uguaglianza* è il quarto volume dato alle stampe dalla comunità filosofica Diotima, attiva presso l'Università di Verona dal 1985, e ormai divenuta, in Italia, uno dei gruppi di elaborazione del pensiero femminista più consolidati e vitali. Dopo aver affrontato, nei precedenti volumi, i temi della differenza sessuale, della genealogia femminile e dell'ordine simbolico materno, il presente volume sposta lo sguardo sulla politica attiva e si chiede come le donne possano diventare reali soggetti politici. Questo senza cancellare la differenza sessuale o farsi cooptare da un sistema maschile che ha privilegiato, storicamente, una gestione aggressiva e spesso prevaricatrice della cosa pubblica.

Come possono quindi le donne diventare amministratrici o dispensatrici di potere? Come possono inserirsi nelle strutture esistenti, nei partiti, in commissioni e comitati — luoghi dove la loro crescente visibilità dà vita a concrete iniziative che, a loro volta, permeino di autorevolezza, nonché di peso giuridico, un modo femminile di fare politica? Come possono “inventare” nuove strutture e piani d'intervento? È possibile insomma che le donne agiscano politicamente — come dice l'ultimo volume pubblicato da Diotima — “a partire da sé”, cioè dal proprio vissuto?

La risposta è affermativa, anche se, ovviamente, problematica. E occorre fare una precisazione preliminare: non è che la riflessione elaborata sino ad ora da Diotima sia a-politica, impolitica o altro. È anzi chiaro che la riflessione sulla differenza è di sua natura necessariamente, irrinunciabilmente, politica, in quanto si propone di analizzare le modalità in cui un soggetto di sesso femminile agisce e interagisce con



il mondo ed è, a sua volta, "agito" da esso. La riflessione femminista è sempre, e direi in particolar modo in Italia — paese profondamente segnato dall'intreccio/confusione tra sfera pubblica e privata — intrinsecamente anche politica.

Che cosa differenzia allora questo testo dai precedenti? Due elementi: la consapevolezza e l'intenzionalità. Non si tratta più di analizzare la specificità di un pensiero femminile ormai scandagliato a fondo, ma di vedere come questo pensiero possa ora tradursi in strategie di intervento. E così dal volume — che raccoglie saggi di Diana Sartori, Chiara Zamboni, Letizia Comba, Wanda Tommasi, Annarosa Buttarelli e Luisa Muraro — emerge, nitidamente, il desiderio di additare mappe esperienziali: la necessità di demistificare aspettative e riconoscere errori. La necessità, anche, di osare. La tappa iniziale è fornita da ri-letture e da ri-orientamenti nell'interpretazione di alcune pensatrici e pensatori-cardine del pensiero occidentale: *in primis* Annah Harendt, poi Simone Weil, Hegel e Cartesio.

Proprio dalla rilettura di Annah Harendt scaturisce uno dei nodi teorici attorno a cui si struttura la pratica politica femminile. E qui si impone una premessa di tipo metodologico: la necessità di chiarire i termini utilizzati e la sfera semantica a questi sottesa. Bisogna distinguere due concetti troppo spesso utilizzati come sinonimi uno dell'altro: *potere* e *autorità*. La differenza la chiarisce bene Annarosa Buttarelli quando ricorda che "*Potestas* (da cui potere) nella lingua latina significa forza, potenza, facoltà efficiente, diritto" (96) e che il concetto viene in genere usato per indicare "un esercizio non consensuale di dominio", mentre "*auctoritas* . . . deriva dal verbo latino *augere*, cioè far crescere, far prosperare, alimentare e, quasi alla lettera, aumentare" (96).

Se il *potere* viene quindi collegato a un tipo di esercizio politico rigidamente gerarchico e oppressivo nei confronti dei cittadini, di persone soggiogate e prive di un rapporto dialettico con il potere stesso che non sia, come ben ha evidenziato Chiara Zamboni, l'accettazione supina del proprio ruolo di servo, l'*autorità* nasce dalla condivisione di un medesimo orizzonte.

Un orizzonte anche emotivo. Nell'autorità c'è sempre, infatti, una componente affettiva. Chi esercita autorità si merita la stima delle persone che obbediscono. Tali persone riconoscono senza problemi una disparità di valore tra sé e la persona autorevole a cui si affidano. Ed è il riconoscimento della disparità iniziale che genera quel rispetto di cui l'autorità si nutre. E, sull'orizzonte appena citato, prende forma un ordine simbolico: quello della genealogia femminile. Ciò che appare determinante, nel concetto di autorità elaborato da Diotima, è quindi la rete di rapporti su cui questa si basa. E sta in questo anche la novità del modello politico proposto: una gestione dell'autorità che affondi le radici nella pratica cosciente della disparità e che si situi nel solco di una consolidata genealogia femminile — sia questa biologica o elettiva. Secondo i saggi di *Oltre l'uguaglianza* non è possibile ribaltare il potere e sostituirlo con l'autorità senza basarsi su una pratica continua dell'affidamento e della disparità tra donne; pratica sperimentata ormai da un decennio nell'ambito della comunità Diotima, la cui grande madre simbolica è Luisa Muraro.

E tuttavia tale pratica non è semplicissima: anche un potere-autorità gestito dalle donne non è immune da pericoli, né si sottrae a possibili contaminazioni e distorsioni. Due interventi in particolare, quello di Anna Rosa Buttarelli e Letizia Comba, hanno chiarito alcuni dei problemi in cui si potrebbe incappare, trovandosi

in una situazione istituzionale di potere e volendo svolgere il proprio ruolo con autorità. Anna Rosa Buttarelli, che dirige a Mantova la Scuola di Cultura Contemporanea, ha constatato come il ruolo direttivo la spingesse—oltre all'assunzione di responsabilità — anche, e in modo quasi nevrotico, a fare, agire, a utilizzare una serie di risorse di tipo impersonale quali “mezzi, cariche, leggi, soldi, spazi materiali” che però diventavano, paradossalmente, possesso soggettivo, suscitando una falsa sensazione di onnipotenza. Ha indicato quindi come antidoti a questo vorticoso desiderio di azione, “la pratica della relazione, la condivisione, lo spogliarsi dell'assolutezza, il non identificarsi con quel tutto-pieno che è il luogo del potere” (104). Insomma, secondo lei, è necessario far crollare l'illusione della potenza assoluta e consigliarsi con altre donne perché, “andare a prendere consiglio ricolloca la *vera fonte dell'autorizzazione a fare*” (106).

Un altro nodo problematico lo evidenzia Letizia Comba nel suo saggio intitolato “L'obbedienza (Lettera a Diotima)”. In modo suggestivo la studiosa si interroga sul senso dell'obbedienza, pronta a sottoscrivere l'assunto che “solo chi obbedisce saprà comandare” e tuttavia conscia tanto della inevitabilità quanto del valore maieutico del dissenso: dissenso che lei sente di poter e voler accantonare, se la posta in gioco è “ritrovare la riconoscenza alla madre, in riparazione dell'odio che per secoli le è stato più o meno consapevolmente versato contro” (61). Ma che lascia aperto, in modo inquietante, il problema di quanto a lungo e di quanto ciecamente l'obbedienza — alla madre, alla genealogia femminile e, ovviamente, allo stesso gruppo Diotima — debba essere esercitata.

Anna Maria Torriglia, *University of California at Padua*

## BRIEF NOTICES

EDITED BY ANNE TORDI

**Ascoli, Albert R. and Victoria Kahn, eds. *Machiavelli and the Discourse of Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1993. Pp. 296.**

This volume contains articles by the following scholars: Carlo Dionisotti, "Machiavelli, Man of Letters"; John M. Najemy, "Machiavelli and Geta: Men of Letters"; Giulio Ferroni, "'Transformation' and 'Adaptation' in Machiavelli's *Mandragola*"; Ronald L. Martinez, "Benefit of Absence"; Ezio Raimondi, "The Politician and the Centaur"; John Freccero, "Medusa and the Madonna of Forlì: Political Sexuality in Machiavelli"; Barbara Spackman, "Politics on the Warpath: Machiavelli's Art of War"; Victoria Kahn, "Virtù and the Example of Agathocles in Machiavelli's *Prince*"; Albert Ascoli, "Machiavelli's Gift of Counsel"; Giuseppe Mazzotta, "Machiavelli and Vico"; Nancy S. Struever, "Purity as Danger: Gramsci's Machiavelli, Croce's Vico".

**Cavallini, Giorgio. *Di soglia in soglia: tre letture dantesche*. Roma: Bulzoni, 1995. Pp. 108.**

This book contains discussions of the following cantos: "Il canto XXX del *Purgatorio*" (15-34); "Il canto VIII del *Paradiso*" (35-62); "Il canto XXVI del *Paradiso*" (63-88). An appendix of brief notices (89-104) concludes the volume.

**Cavallini, Giorgio. *Parole d'autore: usi stilistici da Boccaccio a oggi*. Roma: Bulzoni, 1995. Pp. 352.**

The volume contains the following essays: "Parole del Boccaccio"; "Su alcuni use dell'aggettivo nel Tasso epico"; "Divenire e meraviglia in un'opera del Redi"; "'Sento' e 'ragione' e altri verbi in una canzonetta del Metastasio"; "I verbi di *Mirandolina*"; "Dialettica di 'forse' e 'certo' nel 'Canto notturno'"; "Rilettura di *Daniele Cortis*: personaggi, idee, immagini, parole e motti"; "Modulazioni dell'imperativo nel *Poema paradisiaco*"; "Su uno stilema di Pirandello novelliere"; "I settenari di Ceccardo"; "Un esempio della discrezione definitoria di A. Momigliano"; "Opposizioni di verbi nell'*Allegria*"; "Tempo e momenti in Buzzati"; "L'avverbio in *-mente* nella riscrittura di una 'Storia ferrarese' di Bassani"; "Le parole-cose di Bertolani". An appendix of brief notices (307-44) concludes the volume.

***I classici italiani tra mercato e accademia: un anno di discussioni con interventi di Giorgio Barberi Squarotti, Marco Ceruti, Domenico Chiodo, Marziano Guglielminetti, Maria Rosa Masoero, Carlo Ossola, Marzio Pieri, Pario Pozzi, Francesco Spera*. Torino: Edizioni RES, March 1993. Pp. 95.**

The roundtable discussions held in 1992 are entitled: "Una casa editrice torinese per una nuova stagione dei Classici italiani" (7-14); "Idea del teatro" (15-49); "L'Italia e la repubblica delle lettere" (50-74); "Baldi e Cassoli: per riscoprire due autori dimenticati" (75-90).

**Colombo, Adriano and Werther Romani, eds. *È la lingua che ci fa uguali. Lo svantaggio linguistico: problemi di definizione e di***



**intervento.** Firenze: La Nuova Italia, 1996. Pp. 459.

The essays contained in this book are divided into five parts: "Lo stato dell'arte"; "Approcci linguistico-cognitivi: indagini e interventi"; "Gli insegnanti e lo svantaggio: ricerche sul campo"; "Vecchi e nuovi svantaggi in classe"; and "Interventi istituzionali." Among the many contributors are: Silvana Ferreri, Adriano Colombo, Werther Romani, Tullio De Mauro, Gaetano Berruto, Carla Collicelli, Pietro Lucisano, Cesare Cornoldi, Lucia Lumbelli, Chiara Camagni, Ginetta Cavazzini, Franco Fortini, Paolo Senni.

**De Caprio, Vincenzo e Stefano Giovanardi.** *Letteratura italiana. Storia autori testi.* Vol. 1. *Dalle origini al Cinquecento.* Pp. 1261. Lire 57.000. Vol. 2. *Dal Cinquecento all'Ottocento.* Pp. 1391. Lire 57.000. Torino: Einaudi, 1995.

**DeMara, Victoria J. R. and Anthony Julian Tamburri, eds.** *Italiana VI: Essays in Honor of Nicolas J. Perella.* West Lafayette, IN: Bordighera, 1994. Pp. 211.

This festschrift opens with a preface by the editors (pp. i-ii); Albert N. Mancini, "Testimonianza di un vecchio scolaro" (pp. iii-vii); and a bibliographical profile of Nicolas Perella (ix-xi). The volume contains the following articles: V. Louise Katainen, "Patronage at Frederick II's Magna Curia: Motivations, Effects, and Significance" (1-26); Gordon Poole, "Local Autonomy in Dante's Conception of World Order" (27-36); Eugene N. Frongia, "*Laurea Occidens*: Fallen Love's Evensong" (37-46); Angelo Mazzocco, "The Motif of the Ruins of Rome in Hildebert de Lavardin, Petrarch, and Vitalis" (47-64); Robert J. Rodini, "Michelangelo's *Rime* and the Problematics of the Gaze" (65-81); Richard Lansing, "Ariosto's *Orlando Furioso* and the Language of Paradox" (82-90); Paolo Cherchi, "Le metamorfosi di Adone" (91-102); Paul Albert Ferrara, "Empiricism, Neoclassicism, and the Sublimation of the Erotic Instinct: Jacopo Ortis and Isabellina" (103-16); Wiley Feinstein, "Scattered Thoughts on Leopardi's 'Passero Solitario'" (117-23); Mara Mauri Jacobsen, "Tra desolati deserti e infiniti firmamenti: una lettura della 'Ginestra'" (124-33); Franco Betti, "Tanatologie manzoniane" (134-44); Alberto Sbragia, "The Sacrifice of Women in the Nineteenth-Century Novel" (145-66); Anthony Julian Tamburri, "Aldo Palazzeschi's Man of Smoke" (167-80); Antonio Illiano, "Two Pirandellian Texts" (181-84); Franco Manca, "Un pezzo di luna: narrativa e ideologia in *Paese d'ombre* di G. Dessi" (185-95); Mark Pietralunga, "The Itinerary of a Poet's Neurosis: Attilio Bertolucci's *La camera da letto*" (196-211).

**Dempsey, Charles, ed.** *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim. Papers from a Colloquium Held at the Villa Spelman, Florence, 1994.* Villa Spelman Colloquia, 5. Bologna: Nuova Alfa Editoriale; distributed by the Johns Hopkins UP, 1996. Pp. 230 + 52 pp. of illustrations.

Following the introduction by Charles Dempsey (5-12), this volume contains: Kruno Prijatelj, "La pittura in Dalmazia nel Quattrocento e i suoi legami coll'altra sponda" (13-28); Reinhold C. Mueller, "Aspects of Venetian Sovereignty in Medieval and Renaissance Dalmatia" (29-56); Andrea De Marchi, "Centralità di Padova: alcuni

esempi di interferenza tra scultura e pittura nell'area adriatica alla metà del Quattrocento" (57-80); Janez Höfler, "Florentine Masters in Early Renaissance Dubrovnik: Maso di Bartolomeo, Michele di Giovanni, Michelozzo, and Salvi di Michele" (81-102); Josko Belamaric, "Renaissance Villas on the Dalmatian Coast" (103-22); Samo Stefanac, "Niccolò di Giovanni Fiorentino e la Cappella del Beato Giovanni Orsini a Traù: il progetto, l'architettura, la decorazione scultorea" (123-42); Anne Markham Schulz, "Further Thoughts on Niccolò di Giovanni Fiorentino in Dalmatia and Italy" (143-62); Johannes Röhl, "'Magister Johannes Stefani de Treuni de Almatia': Giovanni Dalmata's Early Works in Italy" (163-76); Stanko Kokole, "*Cognitio formarum* and Agostino di Duccio's Reliefs for the Chapel of the Planets in the Tempio Malatestiano" (177-206); Francesco Caglioti, "Un giovane retore fiorentino a Ragusa e i suoi 'tituli' per immagini: Lorenzo Guidetti" (207-24). The Appendix is entitled "Contract between the Opera of the Cathedral of Traù and the Stonecutters Niccolò di Giovanni Fiorentino and Andrea Alessi for the Construction and Decoration of the Chapel of the Blessed Giovanni Orsini in Traù, 1467-1468", prepared by Reinhold C. Mueller (225-30).

**Fasani, Remo. *Le parole che si chiamano. I metodi dell'officina dantesca*. Pref. Guglielmo Gorni. Ravenna: Longo, 1994. Pp. 284.**

The eight chapters of Part I are entitled: "Attribuzione a Dante del sonetto 'Se 'l viso mio'" (17-26); "Gli inizi e i finali di canto nella *Divina Commedia*" (27-72); "Il canzoniere della *Vita Nuova*" (73-86); "La retta, la curva, il cerchio" (87-96); "Perché *Mattia* nella *Commedia*" (97-106); "I nomi propri nella *Divina Commedia*" (107-26); "I numerali indefiniti nelle opere di Dante" (127-62); and "Il canto di Ulisse" (163-89). Part II contains chapter 9, "Il metodo dei legami", and the Appendix contains chapter 10, "L'attribuzione del Fiore." The volume concludes with an index of variants.

**Flaiano, Ennio. *Ombre fatte a macchina*. Ed. Cristina Bragaglia. Milano: Bompiani, 1997. Pp. 289.**

This book is a collection of reviews of the Italian cinema written by Ennio Flaiano (1910-1972), beginning with a piece written in 1939 and concluding with several articles from the seventies. The volume has been edited by Cristina Bragaglia, who in her introduction ("Flaiano, una collana di frammenti", 5-16) outlines Flaiano's insightful and personal approach to cinematic reviewing.

**Franco, Charles and Leslie Morgan, eds. *Dante: Summa Medievalis. Proceedings of the Symposium of the Center for Italian Studies*. Stony Brook, NY: Forum Italicum, 1995. Pp. 244.**

Following a foreword and preface are these articles: Tibor Wlassics, "Translation or Interpretation?: Notes on Dante in English" (1-9); James F. Cotter, "The *Divine Comedy* and the First Psalm" (10-18); Aldo Vallone, "Auditory and Visual Memory in Dante" (19-39); Giuseppe Mazzotta, "Dante's Sieger of Brabant: Logic and Vision" (40-51); Leonardo Sebastio, "'Ragion la Bella' nel *Fiore*: preistoria o genesi di cultura in Dante" (52-86); James J. Wilhelm, "What Dante May Have Learned from Arnaut Daniel" (87-99); Ruggero Stefanini, "Buonconte and Palinuro: Dante's Re-Working of a Classical Source" (100-11); Nicolae Iliescu, "Sarà salvo Virgilio?"

(112-33); Marylin Migiel, "The Diviner's Truncated Vision: Sexuality and Textuality in *Inferno* XX" (134-46); Gaetano Cipolla, "Dante's Ulysses: A Case of Inflation?" (147-67); Deborah Parker, "New Perspectives on Bernardino Daniello's Debt to Trifone Gabriello" (168-78); Darby Tench, "Variety and Unity in Tommaseo's Commentary of the *Commedia*" (179-91); Deborah Contrada, "Brunetto's Sin: Ten Years of Criticism (1977-1986)" (192-207); Lucy Vogel, "Russian Metamorphosis: Danteizing Pushkin" (208-19); Joel Rosenthal, "Teaching Dante: Some Notes from an Historian" (220-36); Charles Franco and Leslie Morgan, "The Last Word" (237-42).

**Lohr, Charles H. *Latin Aristotle Commentaries III. Index initiorum-Index finium*. Firenze: Olschki, 1995. Pp. 289.**

The authors writes in the preface: "This catalogue of incipits and explicits lists, for purposes of identification, the opening and closing words of Latin commentaries on the works of Aristotle." The introductory materials include "Elenchus operum Aristotelis" (vii-x); "Elenchus commentatorum Graecorum" (xi-xii); "Elenchus commentariorum Averrois" (xiii-xiv); and "Abbreviationes titulorum" (xv).

**Meegan, William John. *Dante's Use of Mathematics to Organize the Commedia*. Syracuse: n.p., 1994.**

Following the introduction, the table of contents contains three chapters: "A Mathematical Philosophy Used to Organize Works of Art and Literature"; "Dante Alighieri's Application of Universal Mathematics to Organize the *Commedia*"; and "Conclusion." The book concludes with an appendix of diagrams, an addendum, and a bibliography.

***Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*. Ed. Michele Cataudella. Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1995. Pp. 462.**

Among the many scholars contributing to this festschrift are the following: M. Bregoli-Russo, "Un comico dell'arte italiana: il Cherea"; P. Cherchi, "Che cos'è *La Filena* di Nicolò Franco"; L. Monga, "Naples et sa région dans la relation d'Italie de Pierre Bergeron (1603)"; A. Reynolds, "The Sixteenth-Century Polemic over Ariosto and Tasso, and the Significance of Galilei's Ariosto 'Postille'"; L. Fontanella, "Ungaretti a Parigi: la partecipazione al dada/surrealismo e i rapporti con André Breton"; D. Glenn, "The Concept of Time in Montale's Poetry"; G. Sanguinetti Katz, "Pavese, lettore del Boccaccio"; M. Kuitunen, "Working-Class Women in Moravia's Novels"; S. Cro, "La fede, la scienza e l'unità del mondo in Tommaso Campanella".

**Padoan, Giorgio. *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*. Ravenna: Longo, 1994. Pp. 356.**

This work is divided into three parts. The contents of Part I, entitled "Luci ed ombre del primo Cinquecento" (7-88), are: 1) "La *Calandra* del Bibbiena"; 2) "L' *Orlando furioso* e la crisi del Rinascimento"; and 3) "Il tramonto di Machiavelli: la *Clizia*." Part II, "Rinascimento in gondola" (89-206), contains: 1) "Leonardo a Venezia (marzo-aprile 1500)"; 2) "Il mito di Giorgione intellettuale"; 3) "Tiziano



epistolografo"; 4) "L'attività letteraria nella Venezia del dogado Gritti (1523-1538)"; 5) "Singolarità e straordinarietà de *La Venexiana*"; 6) "Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale (e il caso di Maffio Venier)." In Part III, "Nel mondo di Ruzante" (207-338), the chapters are: 1) "Primi momenti dell'espressivismo linguistico nel teatro del Rinascimento"; 2) "Appunti sulla genesi della silloge ruzantesca del Marciano It. XI 66." Appendice: "Ancora sul codice Marciano It. XI 66"; 3) "Fiorina nel mondo degli uomini: dal Ruzante al Calmo"; 4) "Su un noto 'plagio' plautino-ruzantesco di Lodovico Dolce"; 5) "Per la datazione della *Pace*, commedia plurilinguistica di Marin Negro"; 6) "Per la fortuna del Ruzante. Appunti sulle commedie del Della Porta." Appendice: "Commedie 'in lingua' e commedie 'popolari.'"

**Pickering-Iazzi, Robin, ed. *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*. Minneapolis: U of Minnesota, 1995. Pp. 271.** Following the editor's introduction, "Inventions of Women's Making in History and Critical Thought" (ix-xxxii), this book contains the following articles: Rosalia Colombo Ascari, "Feminism and Socialism in Anna Kuliscioff's Writings" (1-25); Mariolina Graziosi, "Gender Struggle and the Social Manipulation and Ideological Use of Gender Identity in the Interwar Years" (pp. 26-51); Clara Orban, "Women, Futurism, and Fascism" (52-75); Lucia Re, "Fascist Theories of 'Woman' and the Construction of Gender" (76-99); Barbara Spackman, "Fascist Women and the Rhetoric of Virility" (100-20); Maurizia Boscagli "The Power of Style: Fashion and Self-Fashioning in Irene Brin's Journalistic Writing" (121-36); Fiore A. Bassanese, "Sibilla Aleramo: Writing a Personal Myth" (pp. 137-65); Emily Braun "Antonietta Raphaël: Artist, Woman, Foreigner, Jew, Wife, Mother, Muse, and Anti-Fascist" (166-99); Carole C. Gallucci, "Alba de Céspedes's *There's No Turning Back*: Challenging the New Woman's Future" (200-19); and Jacqueline Reich "Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43" (220-52). The volume concludes with an appendix entitled "Chronology of Italian Fascism and Women in History and Criticism" and a selected bibliography.

**Pico della Mirandola. *Conclusiones nongentae. Le novecento Tesi dell'anno 1486*. Ed. Albano Biondi. Firenze: Olschki, 1995. Pp. 157.**

After the introduction, "Giovanni Pico della Mirandola e le tesi dell'anno 1486" (v-xxxviii), and brief "Premesse ai testi" (3-5), this volume contains the text of the *Conclusiones* in Latin with facing translation in Italian (6-141). The volume concludes as follows: "Appendice: La riformulazione delle tredici tesi condannate (Apologia, cap. ultimo)" (142-54) and an Index nominum (155-56).

**Sabbatino P. et al. *Dante e il Rinascimento. Rassegna bibliografica studi in onore di Aldo Vallone*. Biblioteca dell'Archivum romanicum 257. Firenze: Olschki, 1994. Pp. 211.**

Following the opening presentation by Fulvio Tessoro (5-6), the essays collected in this volume in honor of Aldo Vallone are: Leonardo Sebastio, "Bibliografia cronologica degli scritti di A. Vallone" (7-74); Luigi Scorrano, "La 'lectura Dantis' di

A. Vallone (75-96); Leonardo Sebastiano, "Profilo di A. Vallone dantista" (97-132); Pasquale Sabbatino, "Modello e antimodello nella letteratura meridionale" (133-66); Ruggiero Stefanelli, "L'Otto e Novecento negli studi di A. Vallone" (167-200). The book concludes with an appendix containing two reviews of the first edition of Vallone's Dante for Vallardi by Antonino Pagliaro and André Pèzard (201-10).

**Scorrano, Luigi.** *Tra il "banco" e "l'alte rote": letture e note dantesche.* Ravenna: Longo, 1996. Pp. 204.

The collection of essays in this volume are: "Nella rete di Ciampolo (*Inferno* XXII)" (9-30); "La carità di Sapia (*Purgatorio* XIII)" (31-50); "Cieco per vedere (*Purgatorio* XVI)" (51-64); "Dalle favole al vero (*Paradiso* II)" (65-82); "Tra il 'banco' e 'l'alte rote' (*Paradiso* X)" (83-102); "La legge, la grazia (*Paradiso* XXXII)" (103-22); "Da Firenze a Firenze: vicenda politica nella *Commedia*" (123-42); "Dante 'sotterraneo' e dantismi nella poesia di Quasimodo" (143-74); and "La scena dell'aldilà (*Su una 'trilogia dantesca'*)" (175-94).

**Serrao, Achille.** *'A canniatura.' The Crevice.* Tr. and ed. Luigi Bonaffini. *Studies in Southern Italian and Italian/American Culture* 6. New York: Peter Lang, 1995. Pp. 105.

Following an introduction by Luigi Fontanella, this dual-language volume contains selections from the dialect poetry of Serrao with facing English translations.

**Stäuble, Antonio.** *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana.* Ravenna: Longo, 1996. Pp. 206.

This volume contains the following chapters: "*Paradiso* XXV, 38 e i salmi dei pellegrinaggi"; "Strutture retoriche in cinque "orazioni" del *Decameron*"; "Città reali, città ideali e città utopiche nella letteratura rinascimentale"; "Il doppio prologo della *Betia* di Ruzante: *laudatio* e/o *antilaudatio*?"; "Il panegirico di Urbino nel *Cortegiano* (I, 2)"; "Lettura retorica di due capitoli del *Cortegiano* (I, 32 e 33)"; "*Imitatio* e *variatio*. Metodologia dell'imitazione nei capitoli sulle facezie nel *Cortegiano*; L'inno all'amore nel *Cortegiano* (IV, 70)"; "Proposte per una tipologia dei personaggi femminili nella commedia rinascimentale. Una ricerca seminariale all'Università di Losanna (con la collaborazione di R. Barbone)"; "Antinomie rinascimentali. Riflessioni su un congresso"; "Tempo e spazio in *Lighea* (*La Sirena*) di Tomasi di Lampedusa."

**Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi dai Direttori, Redattori e dall'Editore di "Lettere italiane".** Biblioteca di "Lettere italiane", Studi e testi 46. Firenze: Olschki, 1994. Pp. 301.

The contents of the festschrift are as follows: Carlo Delcorno, "Professionisti della parola: predicatori, giullari, concionatori" (1-22); Fulvio Pezzarossa, "'Quando partiro li Pilestri de Fiorenze'. Cinque generazioni da Firenze ad Ancona" (23-52); Luciano Bottoni, "Una commedia per il mistagogo parodico: la *Calandra* del Bibbiena" (53-80); Claudio Griggio, "Il frammento della *Storia veneta* di Andrea Navagero. Appunti di storiografia veneziana nell'età del Rinascimento" (81-98); Giorgio Barberi Squarotti, "Il teatro di Francesco Belo, romano" (99-122); Vittore Branca, "Barocco villanesco tra Bologna e Venezia" (123-42); Bruno Basile, "La Vita



tassiana di Giovan Battista Manso" (143-62); Gilberto Pizzamiglio, "Il *Catalogo* ritrovato. Giovanartico di Porcia e la storiografia letteraria nel primo Settecento" (163-80); Niva Lorenzini, "Ugo Foscolo e Angelo Mazza: sull'armonia" (181-206); Daniela Delcorno Branca, "Pellico tra Alfieri e Chénier" (207-24); Nella Giannetto, "André Jolles, la 'Rahmenerzählung' e il *Decameron*" (225-52); Andrea Battistini, "'Limpide voci dello spirito europeo': il Vico di Croce e il Vico di Auerbach" (253-80); Carlo Ossola, "Ungaretti lettore del Petrarca" (281-300).

**Vallone, Aldo.** *Percorsi medievali e cultura dantesca*. Napoli: Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, 1994.

This book contains the following chapters: "S. Bernardo e l'universalità romano-cristiana" (7-12); "Oriente-Occidente: la civiltà islamica" (13-28); "'Tempo della chiesa e tempo del mercante'" (pp. 29-38); "Dante e la scienza" (39-74). Four brief notes follow: "Odofredo" (p. 75); "Cino da Pistoia" (76-7); "Predicatori, ordini religiosi, rapporti Curia romana-Spagna" (78-82); and "L'averroismo nelle lettere inedite a Nardi da parte di Et. Gilson, M. Barbi, B. Croce" (83-92). The volume concludes with an index of citations from Dante and an index of names.

**Vallone, Aldo.** *Storia della letteratura meridionale*. Pubblicazioni dell'Istituto Suor Orsola Benincasa. Napoli: CUEN, 1996. Pp. 816.

Frutto di decennali studi e ricerche, il volume investiga la storia della letteratura meridionale partendo dai secoli XII-XIII e arrivando al secolo ventesimo. Il volume è diviso in cinque parti, contiene una bibliografia (XV-XXIII), un'introduzione (XXVII-XLV) e l'elenco dei nomi (773-812). Eminentissimo studioso di Dante (*Dante* 1971; 1981; *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, 2 voll., 1981), Aldo Vallone è professore emerito della Università "Federico II" di Napoli, dove è stato ordinario di Letteratura Italiana.

**Viola, Gianni Eugenio.** *L'utopia futurista. Contributo alla storia delle avanguardie*. Ravenna: Longo, 1994, Pp. 181.

This volume contains the following chapters: "Il giovane Marinetti: gli anni di formazione"; "Dal Roi Ubu al Re Baldoria. Jarry, Apollinaire, Marinetti"; "Ancora su Lucini e il manifesto del Futurismo"; "Filosofie del Futurismo"; "Vita del movimento futurista nei documenti dell'Archivio Marinetti"; "Il Futurismo a Roma e nella stampa: 1912-1935"; "Tramonto del Futurismo." The appendix concludes with 2 parts: "Severini, Marinetti e il Futurismo nei ricordi di Jeanne Severini Fort: un'intervista" and "Marinetti a Mosca: un giudizio critico."

**Violante, Cinzio.** *La "cortesia" chiericale e borghese nel Duecento*. Saggi di "Lettere italiane" 49. Firenze: Olschki, 1995. Pp. 109.

The two articles reprinted in this volume are: "Motivi e carattere della *Cronica* di Salimbene" and "Le *Noie* cremonesi nel loro ambiente culturale e sociale."

**Zaggia, Massimo.** *Schedario folenghiano dal 1977 al 1993*. Firenze: Olschki, 1994. Pp. 154.

The following are some of the topics covered in this volume: "Edizioni di testi folenghiani"; "Ristampe anastatiche di edizioni cinquecentesche"; "Contributi di carattere linguistico sul macaronico"; "Contributi sulle fonti di opere folenghiane, e sui rapporti con scrittori coevi"; "Opere latine del Folengo: contributi critici"; "Tradizione macaronica postfolenghiana di area italiana: contributi critici."



\*\*\*

Si annuncia qui una fondamentale storia della cultura e letteratura italiana, che verrà recensita ampiamente nel prossimo fascicolo di *AdI*:

**Vol. 1. Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. *La scrittura e l'interpretazione. Il Medioevo latino e lo sviluppo delle letterature europee dalle origini al 1380*.** Collaboratori al primo volume: F. d'Amely, F. Marchese, M. Musio, R. Nicolucci, G. Pinigiani. Per il primo piano: *Il cantare dei Nibelunghi*: C. Theresia Händl. Gli inserti *I percorsi in immagini* sono a c. di C. Cneut. Il compact disc *Letteratura e Musica* a c. di G. Piagniani. Il Glossario a c. di R. Castellana e F. d'Amely. Palermo: Palumbo, 1996. Pp.1242.

**Vol. 2. Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. *La scrittura e l'interpretazione. La letteratura umanistico-rinascimentale (1380-1545)*.** Collaboratori al secondo volume: F. d'Amely, F. Marchese, M. Musio, R. Niccolucci, G. Pinigiani. I primi piani sull'*Orlando Furioso* e sul *Principe* sono stati redatti con il contributo decisivo, rispettivamente, di R. Donnarumma e di E. Zinato. Gli inserti *I percorsi in immagini* sono a c. di C. Cneut. Il compact disc *Letteratura e Musica* a c. di G. Piagniani. Il Glossario a c. di R. Castellana e F. d'Amely. Palermo: Palumbo, 1996. Pp.1166.

**Vol. 3. Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. *La scrittura e l'interpretazione. Il Manierismo, il Barocco, l'Arcadia (1545-1748)*.** Collaboratori al terzo volume: R. Castellana F. d'Amely, T. De Rogatis, F. Marchese, M. Musio, R. Niccolucci, R. Olmastroni, G. Pinigiani. Per primi piani: *Amleto*: A. Falzon; *Don Chisciotte della Mancia*: F. Caprilli; *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*: E. Zinato. Gli inserti *I percorsi in immagini* sono a c. di C. Cneut. Il compact disc *Letteratura e Musica* a c. di G. Piagniani. Il Glossario a c. di R. Castellana e F. d'Amely. Palermo: Palumbo, 1996. Pp.1016.

**Vol. 4. In due tomi. Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. *La scrittura e l'interpretazione. L'Illuminismo e il Romanticismo (1748-1861)*.** Collaboratori al quarto volume: D. Brogi, R. Castellana, F. d'Amely, T. De Rogatis, M. Musio, R. Niccolucci, R. Olmastroni, G. Pinigiani. Per primi piani: *Faust*: F. Rampazzo; *La Locandiera*: R. Castellana; *La vita*: G. Mazzoni, *Le confessioni di un italiano*: M. Ganeri, *Il rosso e il nero*: F. d'Amely. Gli inserti *I percorsi in immagini* sono a c. di C. Cneut. Il Glossario a c. di R. Castellana e F. d'Amely. Palermo: Palumbo, 1996. Pp.1449.

**Vol. 5. In due tomi. Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. *La scrittura e l'interpretazione. Dal Naturalismo alle avanguardie (1861-1925)*.** Collaboratori al quinto volume: D. Brogi, R. Castellana, F. d'Amely, T. De Rogatis, R. Donnarumma, M. Musio, R. Niccolucci, R. Olmastroni, G. Pinigiani. Per primi piani: *Anna Karénina*: F. Caprilli; *I fiori del male*: E. Zinato; *La metamorfosi*: G. Pinigiani, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*: R. Donnarumma, *La coscienza di Zeno*: Franco Petroni, *Con gli occhi chiusi*: F. Petroni. Gli inserti *I percorsi in immagini* sono a c. di C. Cneut. Il Glossario a c. di R. Castellana e F. d'Amely. Palermo: Palumbo, 1996. Pp.1654.

# **Annali d'Italianistica**

## **AdI**

### **VOLUMES SOLD OUT**

(unbound photocopy available)

- 1 (1983), Pulci and Boiardo**
- 2 (1984), Guicciardini**
- 3 (1985), Manzoni**
- 6 (1988), Film and Literature**

### **VOLUMES AVAILABLE**

- 4 (1986), Autobiography**
- 5 (1987), D'Annunzio**
- 7 (1989), Women's Voices in Italian Literature**
- 8 (1990), Dante and Modern American Criticism**
- 9 (1991), Italy 1991: the Modern and the Postmodern**
- 10 (1992), Images of Columbus & the New World**
- 11 (1993), Goldoni**
- 12 (1994), The Italian Epic & Its International Context**
- 13 (1995), Italian Women Mystics**
- 14 (1996), Travel Literature**
- 15 (1997), Anthropology & Italian Literature**

### **VOLUMES IN PREPARATION**

- 16 (1998), Italian Cultural Studies**
- 17 (1999), New Landscapes in Contemporary Italian Cinema**
- 18 (2000), ... Beginnings/Endings/Beginnings ...: Time & Space**

**ISSN 0741-7527**

Rates for U.S.A. and Canada: Individuals \$18; Institutions \$29; Agencies \$27.

Rates for countries outside North America: Individuals \$18; Institutions \$33; Agencies \$30. Publication and shipping date: Fall of every year. Back issues: add \$3. Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica*,  
The University of North Carolina at Chapel Hill, NC 27599-3170.



